إيفالد ڤاجنر

أسس الشعر العربي الكلاسيكي

الشعر العربي القديم

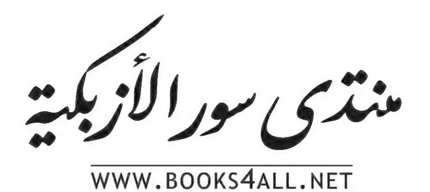
كرم شعبان

ترجمة وتعليق

د. سعيد حسن بحيرى

كلية الألسن - جامعة عين شمس

مؤسسة المختار للنشر والتوزيع


منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET



تأليف

إيفالد فاجنر

ترجمة وتعليق

د. سعيد حسن بحيري

كلية الألسن - جامعة عين شمس



اسم الكتاب : أسس الشعر العربى الكلاسيكى والشعر العربى القديم
اسم المؤلف : إيفالد فاجنر
ترجمة: د. سعيد حسن بحيرى

الطبعة الأولى
١٤٢٨ هـ - ٢٠٠٨م

رقم الإيداع : ٢٥٥٠٨ / ٢٠٠٧
الترقيم الدولى: 977-382-136-6

مؤسسة المختار
للنشر والتوزيع
القاهرة: ٦ ش عبد الحكيم الرفاعى - مدينة نصر
تليفون: ٢٢٧١٣٢٠٢ - ٢٢٧١٣٩٤٥
E-mail:mokhtar_est@hotmail.com

بسم الله الرحمن الرحيم

هذه ترجمة عربية لكتاب:

Ewald Wagner

Grundzüge der Klassischen Arabischen

Dichtung GKAD

Band I

Die Altarabische Dichtung

1987

الجزء الأول

فهرس المحتوي

فاتحة الكتاب

بسم الله الرحمن الرحيم

«سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم»

عُنِي عدد كبير من المستشرقين منذ مرحلة مبكرة من مراحل الاستشراق بوضع تأريخ للأدب العربي علي نسق تواريخ الأدب في لغاتهم، وبخاصة بعد أن توفرت لديهم النصوص الشعرية والنثرية التي أسهم في تحقيقها ونشرها أجيال متلاحقة من المستشرقين. فقد كانت تحول في باديء الأمر دون تنفيذهم هذه الفكرة قلة النصوص الموثوق بها والتي يمكن الاعتماد عليها في الدراسة والتحليل واستخلاص النتائج. ومن أوائل المستشرقين الذين تصدوا لهذه المهمة الصعبة هامر فون بورجشتال (١٧٧٤ ـ ١٨٥٦) الذي ألف كتاباً في سبعة أجزاء في «تاريخ آداب العرب» حاول فيه أن يرسم صورقمجلة للشعر العربي الذي كانت ترجماته لعدد كبير من قصائده ونماذجه المختارة إلهاماً لكبار الشعراء الألمان وبخاصة جوته وروكرت.

وعلي الرغم من النقد الذي وجه إليه فيما بعد، إذ تحمل بورجشتال عبء المحاولة الأولي بكل ما تكتنفها من صعوبات، وما يشوبها من نواقص وبخاصة التعميم وعدم الدقة وغلبة الوصف علي التحليل الدقيق إلي آخر ما وجه إلي تلك المحاولة من نقد، فلم يتوقف المستشرقون عن محاولات متتالية تنشد فهماً أعمق وتحليلاً أدق لنصوص اللغة العربية ولاسيما الشعر، وأسهم المستشرقون الألمان خاصةً في ذلك بنصيب وافر، فألفوا في دراسة الأدب العربي دراسات جادة ومهمة، ولاسيما ما قام به فرايتاج وفلايشر وبلوخ وآلفارت وريشر وجولدتسيهر ونولدكه وهاينريش وفون جرونيباوم وياكوب وبروينليش وتوربكه، وفي فترة أحدث دراسات ريناته يعقوبي وايفالد فاجنر.

ولا يتسع المقام في هذه المقدمة المختصرة تفصيل مسألة تأثر المؤلفين العرب منذ القرن التاسع عشر بهذا النهج، ومحاولات عدد كبير منهم وضع تأريخ للأدب العربي، ومن أولي هذه المحاولات محاولة حسن توفيق العدل في تاريخ آداب اللغة العربية، ومحاولة جرجي زيدان ومحاولة الرافعي وغيرهم. ومن العروض الحديثة للمستشرقين التي استحسنتها ذلك العرض الذي قدمه ايفالدفاجنر في كتابه «أسس الشعر العربي الكلاسيكي» جـ١، وجـ٢ الذي حاول فيه أن يقدم تصوراً شاملاً لبعض قضايا الشعر العربي يبرز فيه وجهة نظره تجاه هذه القضايا المطروحة في الكتاب. ويلاحظ هنا أساساً أنه لا يهدف إلي وضع مؤلَّف شامل في مراحل الأدب العربي يستقصي فيه جميع الشعراء والناثرين والكتاب وكل أشكال الإبداع في الأدب العربي منذ العصر

الجاهلي مثلاً إلي العصر الحديث، بل أراده عرضاً يتوقف عند بعض القضايا والظواهر التي رأي أن يتوقف عندها وأن يدلي فيها بدلوه. ومن ثم فإني أري أن عرضه يتسم بخصوصيات معينة، منها: اختياره أن يسير التأريخ وفق ترتيب زمني محدد صرح به منذ البداية، واختياره أن يتتبع بعض الأنساق الشكلية والمضمونية في الشعر خاصة، ويرصد تطورها عبر مراحل زمنية ممتدة، وتغليب الموضوعية والحياد ما أمكن ذلك في معالجة القضايا التي اهتم بطرحها للمناقشة، وعدم الاكتفاء بآراء المستشرقين فيها، بل الأخذ بآراء النقاد العرب القدامي والمحدثين في الاعتبار. وهو ما يدل بوضوح علي تحوله عن نهج كثير المستشرقين ومعرفة واسعة بأهم ما ألف من دراسات جادة حول الشعر العربي.

وقد قسم الجزء الأول إلي اثني عشر فصلاً، تناول في الفصل الأول (تاريخ البحث والوضع البحثي) نظرة المستشرقين إلي الشعر العربي ومحاولات تأريخ الأدب العربي والمعايير النقدية التي طبقت علي الشعر العربي، واختياره تقسيم بلاشير الخماسي الذي يرتكز علي وجهات نظر أدبية مع بعض تغييرات. وفي الفصل الثاني (الرواية وصحة الشعر العربي القديم) تناول بإيجاز آراء من أثار هذه المسألة وبخاصة نولدكه وآلفار ت ومرجليوث وبروينليش وبلاشير، وطه حسين وفؤاد سزكين وناصر الدين الأسد، ونظرية الشعر الشفاهي لدي باري ـ لورد ومونرو وزويتلر. وبعد مناقشة دقيقة ومفصلة لهذه الآراء انتهي إلي رفض وصف الشعر العربي القديم، كما فعل مرجليوث وطه حسين، بأنه غير صحيح في مجمله، معللاً بذلك بأنه: لو لم يوجد مطلقاً شعر ما قبل الإسلام (الشعر الجاهلي) أو أنه ضاع كلية مع ظهور الإسلام لما كان لدي فقهاء اللغة الناحلين في العصر العباسي نموذجٌ، يستطيعون أن ينحلوا علي نسقه. كما أنهم احتاجوا إلي نموذج، يعكس زمن حياة البدو، وهو زمن لم يعد موجوداً زمن فقهاء الحواضر، وليس من المُمكن أيضاً أن النحاة ومفسري القرآن قد اختلقوا عمداً شعراً بأكمله ليستجلبوا شواهد لهم.

وفي الفصل الثالث (الأسباب الاجتماعية للشعر العربي القديم) يؤكد أن الشعر العربي القديم في أصوله شعر بدوي، والتأثيرات الحضرية ثانوية والتأثيرات غير العربية مستبعدة، فهو أهم مصدر لنا عن حياة البدو العربية القديمة، ويعرض لمسائل مهمة تتعلق بموضوعات الشعر المتصلة بالحياة الاجتماعية واختفاء موضوعات مهمة تتصل بالحياة الوثنية، وذكر أدوات الحضارة المادية والنزاعات القبلية ودور الشاعر في القبيلة ومظاهر فردية الشاعر العربي... إلخ. وفي الفصل الرابع (لغة الشعرالعربي القديم) يبدأ بعرض تاريخي فيلولوجي مختصر للغة العربية الشمالية، والموضوعات والمفردات التي تتردد في النقوش، وأشار فيه إلي اختلافات شديدة بين لغة مجموعات النقوش العربية الشمالية ولغة الشعر العربي القديم، إذ يلحظ أن التنوع اللغوي الذي

تظهره النقوش بشكل لافت للنظر يتناقض مع التوحد النسبي للغة الشعر العربي القديم والقرآن الكريم. وقد مس مسائل الإعراب والوزن والعروض وثراء لغة الشعراء واختلافها في الدواوين وغير الدواوين.. إلخ وفي الفصل الخامس (شكل الشعر العربي) تتبع مراحل تطور الأوزان العربية من السجع إلي الرجز إلي الأوزان البسيطة ثم الأوزان المركبة، ويوافق الباحثين السابقين في أن الأوزان العربية كمية أساساً، أي أنها تظهر تبادلاً ثابتاً للمقاطع القصيرة والطويلة، ويري أن الرثاء كان الطريق المفضي من السجع إلي الرجز، ويقف عند الأوزان الأكثر شيوعاً في الشعر العربي القديم ويناقش مسألةالعلاقة بين العروض الكمي اليوناني والعروض العربي ويفند أدلة المؤيدين إقامة صلة بينهما، ويري أن نظرية فايل وحدها هي الجديرة بالمناقشة لأنها تقوم أساساً علي علم العروض العربي، وبخاصة لدي مؤسسه الخليل بن أحمد. ويبرز الربط بين بحور معينة وأغراض بعينها ويختمه بإشارة إلي القافية والأشكال الجديدة. وفي الفصل السادس (قطعة وقصيدة) يحاول أن يبحث الفروق بينهما من ناحيتي الشكل والمضمون، وأن يقدم بعض الإيضاحات حول القصائد الأحادية الموضوع، والقصائد التي تتضمن موضوعات مختلفة، وأن يناقش الآراء التي أثيرت حول الموضوعات الأولي التي دارت حولها القصائد ومراحل التطور اللاحق. وفي الفصل السابع (أجزاء القصيدة) يعني بدرس أهم أجزاء أغلب القصائد القديمة، فيبدأ بالنسيب، ثم وصف البعير (الناقة)، ثم الجزء الختامي (الذي قد يكون فخراً أو مدحاً أو تهكماً أو تهديداً أو تحذيراً أو اعتذار أو حكمة... إلخ). وفي الفصل الثامن (قصائد الرثاء (المراثي)) عُنِي بتتبع بدايات نشأة قصيدة الرثاء وأغراضها والمضامين والظواهر المميزة لشعر الرثاء، والعلاقة بين الرثاء والنسيب واتساع وظيفة الرثاء، وتحرر قصيدة العزاء من قصيدة الرثاء، واستمرار المرثية الجادة إلي جوارأشكال من الرثاء غير الجاد. وفي الفصل التاسع (شعر الصعاليك) عُنِي بتحديد مكانتهم الاجتماعية وقيمهم الأخلاقية، وإبراز الخصائص الشكلية والمضمونية لشعرهم وبخاصة لدي الشاعرين تأبط شراً والشنفرَي، وقدّم نماذج طويلة لتوضيح ذلك مبرزاً أهم أفكار هؤلاء المبعدين أو الفارين ومشاعرهم منبهاً إلي أن شعرهم لم يقع - إجمالاً - من جهة الشكل والمضمون تحت إلزام العرف بقوة علي نحو ما وقع شعر القصائد. وفي الفصل العاشر (بنية الشعر العربي القديم) ركز علي تناول مشكلتين أساسيتين، الأولي تتعلق بتأليف القصيدة، أي توالي موضوعاتها، والثانية تتعلق بالبحث عن معني عميق في تفسير النصوص إلي جانب المعني السطحي، ويشير إلي افتقار اللغة إلي أدوات معينة تعين علي التتابع المنطقي ولجوء الشاعر للتغلب علي هذه المشكلة إلي استخدام وسائل نحوية وبعض وسائل شكلية لإنشاء أوجه الربط في البنية الصغري، ويتوقف عند التضمين والتكرير والتوازي، ويختمه بمناقشة نقدية تحليلية لبعض اتجاهات النقاد الأوربيين والعرب في تفسير القصيدة. وفي الفصل

الحادي عشر (أجزاء القص والحوارات في الشعر العربي القديم) يبرز إخفاق محاولات تصنيف الشعر العربي القديم تحت مصطلحات مثل الغنائي أو الملحمي أو الدرامي، ويتوقف عند ظاهرتي القص والحوار في الشعر العربي القديم مبرزاً بعض خصائص القص في قصائد النابغة وأمية بن أبي الصلت وعدي بن زيد، واهتمام الشعراء بالحوار وأشكاله المختلفة، ويقدم أمثلة علي ذلك، مؤكداً تطوره في العصور اللاحقة تطوراً كبيراً. وفي الفصل الثاني عشر والأخير (الواقع والخيال في الشعر العربي القديم) طرح المسألة الخلافية: هل وُجِد الشعر العربي القديم خيال؟ وذهب إلي الشاعر العربي قد اهتم بما واقعي أساساً؛ فقد وصف أحداثاً ووقائع وموضوعات لها وجود فعلي علي نحو الوصف الذي وصفت به، وأشار إلي تعلق مسألة الصدق أو الكذب بمقدار ما سُمِح للشاعر بالاستعارة والتخييل والمبالغة، ويؤكد في مناقشة مفهوم الخيال لدي بعض المستشرقين صعوبة إيجاد خط فاصل بين عالم الخيال وعالم الواقع، ويختمه ببيان علاقة ذلك بالتعبير عن أحاسيس صادقة والعرف والواقع الاجتماعي... إلخ.

وبعد.. فقد بذلت كل جهد لتقديم هذه المحاولة الجادة للقاريء العربي. وحاولت التغلب علي صعوبات كثيرة، غالباً ما تواجه المتصدي لترجمة نصوص المستشرقين ومن أبرزها هنا اختلاف طبعات الدواوين التي اعتمد عليها المؤلف عن الطبعات التي نستخدمها، بل عدم توفر أغلبها في المحيط العربي، مما يشكل صعوبة كبيرة عند تحويل النص الألماني إلي نص عربي سواء أكان مترجماً إلي الألمانية ترجمة شعرية أو نثرية، وكذلك تحويل المختصرات المألوفة في التأليف الألماني إلي المقصود منها نصاً لأن تحويلها إلي مختصرات عربية مقابلة أمر عسير علي القاريء العربي لم يألفه. أما المصطلحات فقد آثرت أن أذكر المقابل العربي لهافي الأغلب، ولم أترجمها واضعاً المقابل العربي بين قوسين إلا عند الضرورة في مواضع معينة. وقد حالت كثرة هوامش مؤلف الكتاب دون إضافة هوامش تخرج الكتاب عن ميزة الاختصار، ويتضخم حجمه، فلم أثبت إلا ما وجدته ضرورياً للفهم تتقدمه نجمة مشعة. ولما كانت بعض القصائد قد ترجمت إلي الألمانية ترجمة شعرية، فقدصارت نصاً إبداعياً، من ثم فقد أثبت الترجمة الشعرية الألمانية وبعدها النص العربي الأصلي. وأخيراً حرصت كعادتي علي إثبات الصفحات المقابلة للترجمة في النص الألماني بوضع أرقامها في الهوامش جهة اليسار حتي يتسير للقاريء أن يراجع أي موضع يشاء. وهاأنذا أقدم ترجمة جديدة بفضل الله وتوفيقه.. ويسعدني كل السعادة أن أتلقي ملحوظات القراء وتوجيهاتهم لاستدراك ما فاتني، بل إني ألح علي ذلك لمافيه من فائدة ونفع كبيرين..

والله ولي التوفيق والهادي إلي سواء السبيل

سعيد حسن بحيري

تمهيد

أ / ترجع «أسس الشعر العربي الكلاسيكي» إلي إيعاز من دور النشر في سنة ١٩٨٢م. غير أن خطة عرض موجز للشعر العربي لم تتخذ أشكالاً أكثر تحديداً إلا في ربيع ١٩٨٤م، بعد أن كنت قد أتممت أعمالاً أخرى.

وظننت آنذاك أيضاً أنه يمكن أن يكتفي بحجم مجلد واحد للأسس، بيد أنه سرعان ما بدا أن ذلك ربما كان ممكناً فقط حين يُتَخلي كليةً عن توضيح العرض من خلال أمثلة مترجمة للنصوص، وفي الواقع قد يصعب ذلك كثيراً علي فهم القاريء خاصةً. الذي ليس لديه مدخل مباشر إلي الأدب العربي. ومن ثم استشهدتُ قدر المستطاع علي الظواهر المدروسة بقصائد وأبيات مترجمة، ولم أقدم «مواضع وراءها اللحد». وكانت النتيجة وجوب تقسيم المادة في مجلدين للأسس. ولذلك لا يعالج هذا المجلد الأول إلا الشعر العربي القديم، ويُعني المجلد الثاني بالشعر العربي في العصرين الأموي والعباسي. وفي الحقيقة لقد تُجووز أحياناً في هذا المجلد حد فترة الشعر القديم إذا صحت الإشارة إلي التطور اللاحق للظواهر، التي بدأت في الشعر العربي القديم. وعلي العكس من ذلك فسوف يُشار في المجلد الثاني أيضاً إلي الجذور العربية القديمة للظواهر التي لم تنتشر إلا فيما بعد.

وعلي الرغم من التوسع بمجلد ثانٍ فإن المخطوطة الأصلية كان من الضروري أن يتعورها أوجه اختصار شديدة. وقد وقع ضحية ذلك بوجه خاص كل المناقشات الفيلولوجية تقريباً لتعليل الترجمات. وأُوجز أيضاً الجدلُ مع أوجه فهم متاحة لمؤلفين آخرين إيجازاً شديداً. وما بقي هو دَيْنٌ في الغالب، ويمكن للقاريء أن يُقدره دون إخلال بالسياق. ولقد اجتهدت بوجه عام من أجل مسار محافظ معتدل، لا يمنع عن القاريء

أفكاراً جديدة، غير أنه لا يقدم أيضاً «بيضاً لم يفقس بعدُ على أنه دجاجة مشوية جاهزة للتقديم»(*).

ب ولما كان يعوزني أنا نفسي شريان شعري فقد استندت عند الترجمة/ إلي النص العربي أحياناً بشكل أقوي مما لو كان مناسباً للغة ألمانية جزلة. ولذلك عدت في كل مكان لم يتوصل فيه إلي النص الدقيق إلي ترجمات شعرية، عُدّت إلي أكثر كفاءة مني للشعر. ولعل القاريء يحصل بذلك في بعض الحالات علي معادل معين للانطباع الجمالي في قصيدة عربية، ذلك الذي يمكن أن يختفي كليةً مع ترجمة حرفية. وفي حالات أخري يمكن أن تقدم الانعطافات اللغوية الشديدة للشعراء الألمان إحساساً بما جَرَّ الشعراء العرب أحياناً أيضاً إلي تلك الضرائر في الوزن والقافية.

وتوجد كذلك بعض أمور فنية: تُقَدَّم المراجع المنقول عنها لمرة واحدة فقط بعنوان كامل في موضع الاستشهاد. أما المؤلفات المنقول عنها بصورة أكثر شيوعاً فتذكر مختصرة. وتُحل المختصرات من خلال فهرس المختصرات. وبذلك لا يكون هذا الفهرس قائمة للمراجع. وبينما تورد المراجع الثانوية في الهوامش غالباً تقع مواضع العثور علي الأبيات المترجمة قبل البيت بين أقواس في النص. وتوجد التحقيقات هنا مع الرمز E (ت) مباشرة قبل اختصار اسم المحقق (الناشر) ثم الترجمات مع الرمز Ü قبل اختصار اسم المؤلِّف الذي توجد فيه الترجمة. وإذا ضم التحقيق ترجمة في الوقت نفسه فلن يُشار إليها بصورة إضافية. ويُوضع الرقم الروماني خلف اختصار العنوان الجزء (المجلد) (في حال سريان العدد وفق كل الأجزاء لا توجد معلومة عن الجزء). ويذكر العدد العربي اللاحق الصفحةَ، حين تعقبه فاصلة، ورقم القصيدة، حين تعقبه شرطة مائلة (/). وتلي الفاصلة في الغالب معلومة عن الأسطر، والشرطة المائلة

(*) أي أنها ناضجة غير خادعة، أمعن المؤلف فيها التفكير ملياً قبل آن يقدمها.

معلومة عن البيت (الأبيات). وإذا انتُهج شيء آخر فإن .S = الصفحة (ص) و.Z = السطر (س). و.Nr = رقم و.V = بيت. وقد حَدَّد اختيار تحقيقات (نشرات) الدواوين المستشهد بها ما هو متاح في جيسن. واجتهدت بوجه عام في أن أقدم التحقيق النموذج المنقول عنه في الغالب في المراجع الأقدم وتحقيقاً (نشرةً) أو اثنين من التحقيقات المشرقية الحديثة. وفي الترجمات ذكرت بوجه خاص تلك التي تأثرتُ بها أو التي ساقت الأبيات في سياق نقدي مماثل لسياقي النقدي.

وفي الختام أريد أن أشكر أعضاء هيئة معهد جيسن للدراسات الشرقية لمعاونتهم، فقد شاركني هؤلاء المعاونون في أثناء فصل دراسي بحثي عن طيب خاطر في النهوض بالتزاماتي العلمية. وأعانني /أمين مكتبة المعهد السيد/ ف. شاوم في الحصول علي المراجع الخارجية، وكتبت سكرتيرة المعهد السيدة/م. شميت صياغتين للمخطوطة. وأخص بالشكر السيد د. ت. زايد نشتيكر الذي ناقشت معه مشكلات كثيرة وأبياتاً مفردة كثيرة أيضاً. وساعدتني كثيراً جداً معرفته الواسعة في مجالات الشعر العربي وعلم المعاجم. وأشكر له أيضاً قراءته التصحيح. ج

جيسن، بفينجستن ١٩٨٦م ايڤالد ڤاجنر

تنويه للكتابة الصوتية

/ تتطابق الكتابة الصوتية المستخدمة في هذا الكتاب بوجه عام مع الكتابة الصوتية للجمعية الألمانية للاستشراق، حيث تستخدم الرموز الآتية للأصوات غير الموجودة في الألمانية أو بقيمة صوتية معدولة عن الألمانية:

ḏ (ذ) صوت مجهور احتكاكي ما بين أسناني مثل th في الكلمات الانجليزية fa-ther و that.

ḍ (ض) دال مفخم، ويرجع التفخيم إلي أن ظهر اللسان الخلفي في مقابل الحنك اللين يُرفع، وينشأ عن ذلك نطق مطبق.

ǧ (ج) صوت مهموس شبه انفجاري حنكي أمامي (لثوي) مثل g الانجليزي في كلمة gentelman.

ġ (غ) صوت مجهور احتكاكي حنكي (قصي) يشبه الـ r الألماني اللهوي غير التكراري

h (هـ) صوت مجهور احتكاكي حنجري مثل h الألماني، ومع ذلك يُسمع أيضاً حين يكون الصوت الأخير في مقطع.

ḥ (ح) صوت مهموس احتكاكي بلعومي ينتج من خلال تضييق لسان المزمار مع رفع الحنجرة في الوقت ذاته، يمكن أن يقارن بنُباح الكلب تقريباً.

ḫ (خ) صوت مهموس احتكاكي حنكي (قصي)، مثل ch في الكلمة الألمانية flach (وليس مثل ch في الكلمة الألمانية ich مطلقاً).

q (ق) صوت مهموس انفجاري (انطباقي) حنكي أمامي. المقابل المطبق للـ (ك). حول الإطباق قارن (ض).

r (ر) صوت تكراري من مقدمة اللسان (لثوي، مجهور).

s (س) صوت صفيري مهموس مثل صوت ss الألماني في كلمة müssen (وليس مجهوراً أبداً كما في الكلمة sagen).

š (ش) صوت مهموس احتكاكي مثل صوت sch الألماني في كلمة schon.

ṣ (ص) س مفخم (لثوي مهموس احتكاكي). حول التفخيم قارن ض.

ṯ (ث) صوت مهموس احتكاكي بين أسناني مثل th في الكلمة الانجليزية think.

ṭ (ط) ت مفخم (أسناني لثري مهموس انفجاري). حول التفخيم قارن ض.

w (و) صوت خلفي مستدير نصف حركة، شفوي (مجهور) مثل صوت w الانجليزي في with (وليس الصوت الشفوي الأسناني مثل الصوت الألماني w (ف).

y (ي) صوت أمامي غير مستدير نصف حركة (حنكي مجهور) مثل صوت J الألماني في كلمة ja.

z (ز) صوت مجهور احتكاكي (لثوي) مثل صوت s في كلمة Gemüse.

ẓ (ظ) ز مفخم (مجهور احتكاكي بين أسناني). حول التفخيم قارن ض.

ʾ (ء) صوت انفجاري مهموس (حنجري)(*)، كما ينطق في الألمانية كصوت في البداية متحرك، مثلما في aber أو كصوت متحرك في الوسط في be achten. ويقع الصوت في العربية في نهاية المقطع أيضاً.

ʿ (ع) صوت مجهور احتكاكي بلعومي، المقابل المجهور لصوت h المهموس.

ā وī وū (ا، ي، و) تشير الشرطة فوق الحركة إلي نطق طويل (مطل) لها.

ويشير التضعيف لأحد الصوامت إلي نطق ممتد له كما في الإيطالية.

(*) ما ورد بين قوسين فهو تكملة مني، إذ إن المؤلف لم يذكر الوصف الصوتي لبعض الأصوات كاملاً. ولذا وجدت من المفيد إضافة ما تركه، ليتضح الوصف الصوتي للأصوات العربية بدقة.

الفصل الأول

تاريخ البحث والوضع البحثى

١ ـ تاريخ البحث والوضع البحثى

/ثمة سحر لا يوصف يحيط بشعر العرب المبكر، فإذا أنعمت النظر في الإبداعات الرائعة لعبقريتهم مع هذه القصائد القديمة فإنك تحيا كما كانت حياة جديدة. فالمدن والحدائق والقري وأثر الحقول أيضاً تُتْرَك بعيدة عن النظر، وتدخل في مناخ الصحراء الحار، وتُطْرَح الشِباك وأعراف المجتمع المستقر جانباً، وتتجول مع الشاعر عبر الفضاء المتغير للطبيعة بكل نقائها وبساطتها وحريتها.

و. موير: الشعر العربي القديم(*)

JRAS 40 (1879) 72

يبدو محل خلاف إذا ما كانت المتعة الجمالية التي تمنحها دراسة الشعر العربي القديم جديرة بالمجهود الكبير الذي يجب أن يُبذل لفهم تقريبي لمثل هذا الشعر.

ت. نولدكه في: المعلقات الخمس ١/١(**)

(*) السير وليم موير (ت ١٩٠٥م): من كبار المستشرقين وأكثرهم عناية بتاريخ الإسلام. ولكن كتاباته كلها تسودها نزعة مسيحية تبشيرية شديدة التعصب، وهو اسكتلندي الأصل، من أهم كتبه: شهادة القرآن علي الكتب اليهودية والمسيحية (كتب أنبياء الرحمن)، وكتاب «حياة محمد وتاريخ الإسلام»، في ٤ مجلدات، وكتاب: الخلافة، نشأتها وانحلالها وسقوطها، وكتاب «المماليك» أو دولة العبيد في مصر (نقله إلي العربية الأستاذان محمود عابدين وسليم حسن)، وكتاب «القرآن: تأليفه وتعاليمه»، وكتاب «الجدال مع الإسلام»، وله أيضاً عدة مقالات عن شعراء العرب. (المترجم)

(**) تيودور نولدكه (ت ١٩٣١م): من كبار المستشرقين الألمان، له دراسات مفيدة في اللغة والأدب العربيين، وأخري في اللغات السامية (وبخاصة السريانية والعربية) والنحو المقارن لا نظير لها واهتم كذلك باللغة الفارسية، والشعر والنثر فيها وإن لم تخل كتبه من إشارات تنم عن هوي وتعصب وعدم حيدة يجب التنبه إليها. حصل علي الدكتوراه الأولي سنة ١٨٥٦ برسالته عن «تاريخ القرآن» باللاتينية، ثم أعاد نشرها بالألمانية منقحة وموسعة بمعاونة تلميذه شفالي في مجلدين، ثم نشر برجشتراسر وبرتزل =

يعد الشعر العربي الكلاسيكي بالنسبة للعرب منذ القدم قمة ثقافتهم. ويبدو
هذا التقدير الكبير مفهوماً، فإن الشعر منذ زمن بعيد يمثل التعبير الوحيد تقريباً
للإبداع الفني لدي العرب: إذ لم يتشكل النثر الأدبي إلا في العصر العباسي المبكر،
وعاني فيما بعد أيضاً من أن أنواعاً ملحمية محددة مثل الحكايات الخرافية والأساطير
لم تجد مطلقاً الاستحسان الكامل من المثقفين(١). ولذا افتُقِد إلي المسرح كليةً(٢). وكان
علي الموسيقي وفن التصوير أن يتصارعا مع التحريم الديني الذي لم يستطع حقيقة أن
يحول دون الانجازات الرائعة، وبخاصة في مجال فن الرسم، غير أن التقويم العام قد
أضَرَّ به(٣). وفي فن العمارة أمكن أن تنطلق الرغبة في التشكيل الفني/ بحرية. وهنا ٢
وقع العرب بقوة تحت تأثير أجنبي. أما الشعر علي العكس من ذلك فقد عُدَّ دائماً
الإبداع العربي المحض.

ولم يقاسم الأوربيون العرب تقدير شعرهم دائماً، وذلك قد أثر أيضاً في تاريخ البحث(٤). وفي البداية حرّر عصر النهضة الدراسات الشرقية من قيود اللاهوت. فقد

= الجزء الثالث منه. ومن كتبه في الشعر: أبحاث لمعرفة شعر العرب القدامي. ومن كتبه في النحو: في نحو العربية الفصحي، وله كتابان مهمان في النحو المقارن: أبحاث في علم اللغات السامية، وأبحاث جديدة في علم اللغات السامية. وله أيضاً كتاب قواعد اللغة السريانية وتاريخ الشعوب السامية، وأسهم في نشر تاريخ البلدان للطبري والمعلقات الخمس ترجمة وشرحاً، مع موجز لتاريخ الجاهلية، وديوان عروة بن الورد متناً وترجمة وله دراسات كثيرة منها: أمية بن أبي الصلت وأبي نواس والسموأل وذي الرمة ولامية العرب والشعر الجاهلي... إلخ.

(١) H.u.s Grotzfeld: Die Erz ählungen aus,, Tausend und einer Nacht", Darmstadt 1984, 23 جروتسفلد: حكايات من ألف ليلة وليلة.

(٢) بغض النظر عن مشاهد الآلام لدي الشيعة اللبنانيين والعراقيين في ذكري شهداء كربلاء (تعزية).

(٣) حول تحريم الصور قارن: R. Paret: Schriften zum Islam Volksroman, Frauenfrage, Bilderverbot, Stuttgart 1981, 213 -271 ر. پارت: كتابات حول الإسلام. الحكاية الشعبية، وقضية المرأة، وتحريم الصور. وحول موقف السنة من الموسيقي H.G. Farmer: A History of Arabian Music, London 1929, 20 - 38 فارمر: تاريخ الموسيقي العربية.

(٤) J. Fück: Die arabischen Studi- الدراسات العربية في أوروبا G. E. v. Grunebaum: Zum Studium der arabischen Literatur im Westen, Grun Kritÿen in Europa. leipzig 1955; و16 - Dich 7 مختصر يقصد به كتاب جرونباوم (النقد وفن الشعر) ڤيسبادن ١٩٥٥، و J. Stetkevych: Arabic Poetry and assorted poetics, Islamic Studies, Malibu, Cal. 1980, 103-123. الشعر العربي وعلم الشعر المتاسق.

أفضي هو والرومانسية إلي توجه متحمس إلي الشرق وترجمات غزيرة من لغات شرقية عَرّفَتْ الجمهور الغربي بالنماذج الأولي للشعر العربي أيضاً. ولا نعدم تأثيراً للمعلقات التي ترجمها السير وليم جونز (١٧٤٦ - ١٧٩٤)(*) في جوته(٥)، ثم في منتصف القرن التاسع عشر وجدت الترجمات التي لا نظير لها لفريدريش روكرت (١٧٨٨ - ١٨٦٦)(**) الذي عَرَفَ «بفطرة سليمة لرومانسي حقيقي» أن ينقل جوهر فن الشعر الشرقي بإدراك حدسي وسيطرة لغوية متفردة إلي أبيات ألمانية (فوك)(٦). بيد أنه قد

(*) السير وليم جونز: مستشرق انجليزي عبقري، اشتهر بالخطبة المهمة التي ألقاها سنة ١٧٨٦م في جمعية البنغال الآسيوية عن الأصل الواحد للغتين السنسكريتية واليونانية. ومن أبرز أعماله ترجمته للمعلقات السبع، التي ظهرت سنة ١٧٨٢ محتوية علي النص العربي للمعلقات مكتوباً بحروف لاتينية مع ترجمة إلي الانجليزية وشرح مفصل، وكان يري أن الأوزان العربية في الشعر مماثلة تماماً للأوزان الشعرية اليونانية واللاتينية، ولذا كان في ترجماته للقصائد العربية والفارسية يحاكي البحور العربية بشعر لاتيني مماثل في الوزن. وله كذلك مؤلفات في نحو اللغة الفارسية وأدبها ودراسات في الشعر والشعراء العرب والفرس أساساً، ودراسات للمورايث في الشريعة الإسلامية، كموجزه في المورايث علي المذهب الشافعي« بغية الباحث عن جمَل المورايث» وترجمته لكتاب الفرائض السراجية لأبي طاهر بن عبد الرشيد السجاوندي، الحنفي المذهب وشرحه بعد تحقيقه ونشره. (المترجم)

(٥) K. Mommsen: Goethe und Moallakat, Berlin 1960

كَترينه مومزن : جوته والمعلقات.

(**) فريدريش روكرت: شاعر ألماني كبير ومستشرق فذ في ترجمة الشعر العربي والنثر والقرآن الكريم. ترجمة مقامات الحريري سنة ١٨٢٩ مصوغة في الألمانية علي قالب الأصل العربي تماماً، والحماسة في مجلدين ١٨٢٦، وترجم سور وآيات مختارة من القرآن ١٨٨٨، كما ترجم بعض المعلقات شعراً بالألمانية وترجم كذلك روائع من آداب الهند والشرق معاً، وألف عدة مسرحيات أيضاً. وذهب فوك إلي أن ترجمة روكرت لحماسة أبي تمام ومقامات الحريري ينتسب كلاهما إلي الأدب الألماني، لأنه صنع منهما تحفتين أدبيتين باللغة الشعرية الرفيعة. (المترجم)

(٦) يقدم وصف جيد لترجمات روكرت المقدمة الجديرة بالقراءة، والتي تعد أيضاً مدخلاً إلي تاريخ التلقي الألماني للشعر الشرقي Schim Or Dich Rück (مختصر يقصد به المؤلف كتاب أنّا ماري شيمل: الشعر الشرقي في ترجمة روكرت، بريمن ١٩٦٣).

صدر أيضاً تاريخ آداب العرب «لفون هامر بورجشتال (١٧٧٤ ـ ١٨٥٦م *) المكون من سبعة أجزاء (فيينا ١٨٥٠ حتي ١٨٥٦)، «ذلك الخطأ الفادح» وربما المثال الأشد تثبيطاً للجرأة السابقة لأوانها التي تظهر العمل التعليمي في السنوات المائة والخمسين الأخيرة». فقد بذل هامر هنا محاولة غير مسؤولة ومبهرة تقريباً لرسم صورة مجملة للشعر العربي... (فون جرونباوم). ومن المؤكدأن نشاط هامر الذي لا يكل والمستند كلية إلي الرومانسية قد أسهم إلي حد بعيد في ذيوع شعر شرقي(٧)، وفي الواقع يجب أن يؤثر العيب المخيف في ترجماته في علماء وضعيين عُلِّموا تعليمياً لغوياً مثل هـ. ل فلايشر (١٨٠١ ـ ١٨٨٨)(**)، بل في/ باحثين مناظرين لهامر أساساً مثل ف. آلفارت ٣

(*) فون هامر بورجشتال: مستشرق نمساوي غزير الإنتاج، أسس مجلة كنوز الشرق وجعل شعارها آية (قُل لله المشرق والمغرب) البقرة/١٤٢ لنشر ما يتصدر عن الشرق من دراسات ونصوص عربية وفارسية وتركية. ففتح للأوربيين الباب لمعرفة الشرق وعلومه وأسدي خدمات جليلة للآداب الشرقية. وقد اعترف بفضله جوته في «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي. له مؤلفات عدة في ميدان التاريخ السياسي من أبرزها تاريخ الأمبراطورية العثمانية في عشرة مجلدات ١٨٢٧ ـ ١٨٣٤م. وفي تاريخ الأدب: تاريخ الأدب العربي في سبعة أجزاء، فيينا ١٨٥٠ ــ ١٨٥٧، وفي تحقيق النصوص: أطواق الذهب للزمخشري، والترجمة إلي الألمانية: ديوان حافظ الشيرازي. ومختارات من شعر المتنبي، وألف كتاب صلوات وأدعية باللغتين العربية والألمانية. (المترجم).

(٧) قارن حول التأثير في جوته I. H. Solbrig: Hammer - Purgstall und Goethe, Bern 1973 زولبريج: هامر ـ بورجشتال وجوته.

(**) هـ. ل. فلايشر: مستشرق ألماني من تلاميذ دي ساسي، أسس الجمعية الشرقية الألمانية في هاله سنة ١٨٤٥ التي أصدرت مجلة باسمها ZDMG في السنة ذاتها. وهي ما تزال من أشهر المجلات المعنية بنشر النصوص والدراسات المعنية بالشرق، عُرف بدراساته اللغوية العميقة وتحقيقاته وترجماته. منها نشر القسم الخاص بالجاهلية من تاريخ أبي الفداء متناً وترجمة لاتينية وتعليقاً (ليبزج)، وتاريخ العرب قبل الإسلام، وفهرس المخطوطات الشرقية في مكتبة درسدن الوطنية وفي مكتبة مجلس الشيوخ، وترجم ألف ليلة وليلة في تسعة مجلدات (١٨٤٣)، وتفسير القرآن للقاضي البيضاوي (١٨٤٦)، وعجائب المخلوقات للقزويني، وكانت له مراجعات قوية (نقدات) علي ما كان يحققه المستشرقون. لقد عد بحق من مؤسسي الدراسات العربية المنظمة إلي جوار فرايتاج وفلوجل. (المترجم)

(١٨٢٨ ـ ١٩٠٩) الرومانسي الأخير بين دراسي العربية (فوك)(٨)، تأثيراً مزلزلاً إلي حد أنه قد وقع تحول كامل للمنهج، إذ تتطلب الآن معايير فيلولوجية شديدة الصرامة. بادي الأمر بدا من وجهة نظر أدبية للشعر العربي ضرورياً أن يفهم الشعر فهماً صحيحاً، ويحتاج ذلك إلي دراسة دقيقة للغة العربية وبخاصة للثروة اللغوية، بل دراسة المحيط التاريخي والاجتماعي والثقافي أيضاً، الذي أُنشئت فيه القصائد. بيد أن كل هذه المعارف كانت لا تُستقي بدورها إلا من النصوص ذاتها. ومن ثم فقد دعا ذلك باديء ذي بدء إلي إصدار طبعات جيدة للنصوص بناءً علي مخطوطات موثوق فيها. ويفيد ذلك إذن في الاستدلال علي لغة العرب وثقافتهم. وعند ذلك فقط عرف المرء إلي أي مدي ما يزال بعيداً عن فهم حقيقي للشعر العربي القديم(٩).

بيد أنه مع التغير المنهجي في الدراسات العربية يقع أيضاً تحول في الإحساس الجمالي. فقد تساءل تيودور نولدكه (١٨٣٦ ـ ١٩٨٣٠) الذي كان قد تحمس في شبابه لقوة شعر الصحراء العربي وجماله ولروح الرجولة والفتوة التي تسري فيه الآسرة لنا(١٠)، بعد خمس وثلاثين سنة: هل عُوِّضَ العناء في بحث هذا الشعر في أي وقت بضمان متعة جمالية. لم يكن نولدكه في النصف الثاني من القرن الماضي الوحيد الذي

---

(٨) قارن مثلاً إجابته المتحمسة علي السؤال: ما قيمة الشعر لدي العرب: «منها أنه عماد الثقافة وأبهة المجد للشعب كله وأنه أكليل نبل الخلق وعقد الآليء من البهاء والجمال، وبدونه تضيع الأحجار الكريمة للحِكَم، وتختفي نجوم السمو، ويتهدم صرح الفضل، وتُقفر آثار المجد، وتسقط أعمدةَ الشرف (النُبل)...» Ahlw Poes Poet 3 (مختصر يقصد به المؤلف كتاب آلفارت: حول الشعر وعلم الشعر عند العرب، جوتا ١٨٢٦).

(٩) يوجد في مقال الفريد بلوخ الشعر: العربي القديم شاهد علي الحياة الفكرية للعرب قبل الإسلام Anthropos 37/40 (1942/45), 185 - 204 Blo Zeug Geist آراء مجموعة ص ٢٠٠ هامش ٤١ مطابقة لآراء نولدكه الذي يعد علي ما يظن ثاني من عني بالشعر العربي.

(١٠) NöldBeitrPoes. s. XIII مختصر يقصد به المؤلف كتاب نولدكه ص٢٢ Beiträge zur Kenntnis der Poesie der alten Araber. Hannover 1864 بحوث في معرفة شعر العرب القدامي.

عبر في تحفظ عن القيمة الفنية للشعر العربي ـ قياساً علي معايير غربية. فقد أصدر هـ. توربكه[11]* حكماً أكثر شدة:

٤ «بقدر ما يعد ذلك الشعر البدوي ممتعاً مثل كل شعر طبيعي آخر، ومهماً من جهة أخري بوصفه المصدر الأساسي للمادة اللغوية العربية القديمة الحقيقية فإن مضمونه بعيد عن رؤانا، بل نستوحشه في الغالب إذ لا نستطيع أن نتوصل إلي حكم موفق إلي حد ما حولها (أي حول القيمة الفنية) إلا بعد دراسة طويلة لعقود، ومن ثم فإننا نقتفي أثر العرب حتي ذلك الحين».

وهكذا لم تُعَن الدراسات العربية ما يقرب من قرن إلا بإنجاز المادة تقريباً. فأصدرت تحقيقات ودراسات لغوية وموضوعية مثل كتاب ج. ياكوب(**) (١٨٦٢ ـــ

---

(١١) في بحوث شرقية، الكتاب التذكاري لفلايشر. ليبزج ١٨٧٥، ٢٣٨.

(*) هاينريش توربيكه (١٨٣٧ ـ ١٨٩٠) مستشرق ألماني تلميذ فلايشر عني بالتحقيق واللهجات، نشر درة الغواص للحريري ليبزج ١٨٧١، وقصيدة الأعشي في مدح النبي (ليبزج ١٨٧٥)، وكتاب الملاحن لابن دريد (هايدلبرج ١٨٨٢)، والجزء الأول من شرح المفضليات لابن الأنباري مع شرح المرزوقي مع حواش (ليبزج ١٨٨٥) ـ أكملها تشارلزليال، ونشرها برمتها، اكسفورد ١٩٢١، وعاون في نشر تاريخ الطبري (ليدن ١٨٧٦ ـ ١٩٠١)، وقد اهتم بميدان الشعر الجاهلي، فأصدر ديوان «عنترة» في ليبزج ١٨٦٧.

(* *) جورج ياكوب مستشرق ألماني، مؤسس الدراسات التركية في ألمانيا وتلميذ فلايشر وآلفارت، عني بلغات الإسلام الثلاث الرئيسية، وهي العربية والفارسية والتركية. له كتاب مشهور عن: تاريخ مسرح خيال الظل في الشرق والغرب ١٩٢٥، وآخرين «حياة البدو في الجاهلية بحسب المصادر الأصلية ١٨٩٧، وله بحث عن المعلقات، ونشر ترجمة له لقصيدة لامية العرب للشنفري إلي جانب ترجمة أستاذه رويس وترجمة الشاعر روكرت (قصيدة الصحراء للشنفري الصعلوك ١٩١٢).
ونشر عدداً كبيراً من المقالات والدراسات عن التركية، مجاله الرئيسي، عن اللغة التركية الشعبية والأدب الشعبي وفي مسائل ثقافية ودينية وأدبية تركية، وعني كذلك بدراسة الوثائق التركية، ونشرها، والطرق الصوفية، ومن أبرز مؤلفاته أيضاً: تأثير الشرق في الغرب وبخاصة إبان العصر الوسيط. (المترجم)

١٩٣٧) الجميل حول الحياة العربية القديمة للبدو (برلين ١٨٩٧) وترجم كذلك الشعر العربي، ولكن هذه الترجمات لا تكاد تكون لها علاقة بترجمات روكرت، فقد كانت ترجمات حرفية مصحوبة بشرح فيلولوجي طويل. وكانت معلومةً لجمهور العلماء، وربما صعب أيضاً أن تُقَرِّب لغير الخبير القيم الجمالية للشعر العربي.

إن الحكم بأن الشعر العربي لا يناسب الذوق الغربي لم يرد غير معلل. ففي الواقع في الشعر العربي بعض خصوصيات اعتدنا أن نحكم عليها حكماً سلبياً[١٢]. هناك يُفتقر ابتداءً إلي السياق الفكري داخل القصيدة. ولا يسري ذلك علي القطع الأطول، القصائد، فقط، التي يجب أن تتضمن كما يدل اللفظ موضوعات عدة، بل علي القصائد القصار كذلك (بلوخ). تتناقض القائمة المحدودة للموضوعات والأفكار مع التصور الأوربي عن إبداع الشاعر. وقد قوّي المذهب المحافظ للشعر العربي الذي يضطر الشعراء لقرون متأخرة أيضاً إلي التعبير باستمرار عن الموضوعات والأفكار القديمة، الانطباع بالثبات، والتطور غير المكتمل للشعر العربي. ومن الغريب بالنسبة لنا دوماً أن لا يتعلق الشعر دائماً إلا بالأنا. ومع ذلك لا يصير الشاعر إلي الفردية[١٣].
فما يعبر عنه الشعر يظل تعبير/ جماعته. ونشعر أحياناً أن اختيار موضوعات ٥
المقارنة بالنسبة للصور الشعرية مفتقد بوضوح إلي الذوق. تُضاف إلي ذلك صعوبات ضخمة في الفهم تُزيدها الترجمة، تلك الصعوبات تُعيق بشدة المتعة الجمالية. وتُعيق مسار

---

(١٢) حول الحكم علي الشعر العربي وفق معايير غربية قارن مقال بلوخ السابق ذكره (هامش ٩): R. Blachère: Un Jardin secret: la poesie arabe. SI 9 (1958), 5 - 12 = ر. بلاشير: بستان الأسرار: الشعر العربي. Bla.hAn 223 - 230
H. Brons: How does the Middle East literary taste differ from the European? In: Studia كيف يتذوق الأوربيون أدب الشرق الأوسط بشكل مختلف. وبخاصة ص ١١ R.P. Scheindlin Form and structure in the poetry of a. Mu tamid ibn Abbād, Leiden 1979. Orientalia 44 (1972), 194; Form 1-2 Scheind الشكل والبنية في شعر المعتمد بن عباد مختصر يقصد به المؤلف كتاب شندلين

(١٣) في رأي جرونباوم في كتابه Grun Wirk: Die Wirklichkeitweite: der früharabischen Dichtung. Wien 1937 (مدي الصحة في الشعر العربي المبكر) يتبع ذلك التناقض العميق في الأدب العربي المبكر، وهو أن التركيز المتحجر علي الذات علي نحو لا يصدق عجز عن تقديم وسائل سبر هذه الذات.

الأفكار في الغالب مقارنات ضافية تُدرج فيها مقارنات أخري إلي أن يضيع منا الاتصال. ويُشار في القصائد باستمرار إلي أحداث لا تُصور إطلاقاً تقريباً. ولذلك يجب أن تستوقف القراءة إطالة النظر في الشرح. وذلك ما أخمد إثارة الشعر بالنسبة للعرب، أي أن عبقرية الشاعر في إمتاع السامع بأفكار حميمة ومحببة في صيغ جديدة باستمرار في اللغة العربية الشديدة الثراء، تضيع عند الترجمة إلي حد بعيد(١٤). وتبين محاولة أجريت قبل بضع سنوات في انجلترا(١٥) أن هذه القائمة السلبية التي أفصح عن عناصرها المفردة كلها تقريباً في النصف الثاني من القرن الماضي، ما تزال إلي يومنا هذا أيضاً تصدق إلي حد بعيد علي الجمهور غير المتخصص في العربية، ولكنه مثقف ثقافة أدبية: عُرِض علي مجموعة من طلاب الدراسات غير الشرقية الذين لم يتخرجوا بعد عددٌ من قصائد عربية قديمة مترجمة. فكان الانطباع الأول هو انطباع «عدم الرضا وخيبة الأمل»، فقد بدت القصائد للطلاب «مضطربة ومربكة». ويبين ذلك بوضوح مدي صعوبة تقريب قصائد عربية لجمهور آخر (غير عربي).

وفي الوقت الذي استعملت فيه الدراسات العربية المادة خلف الأبواب الموصدة للحلقات الدراسية إن صح التعبير نشأت بوجه عام عروض مختصرة. يذكر هنا في المقام الأول كتاب كارل بروكلمان البارز Geschichte der arabischen Litteratur (تاريخ

---

(١٤) علي النقيض من الشعر العربي فإن الشعر الفارسي وبخاصة الملاحم الشعرية والرباعيّات أعجب الجمهور الأوربي، والسبب هو أن الأنواع الفارسية المذكورة استأثر مضمونها القلوب وليس الشكل، أما القصائد الفارسية التي لا تقدم الكثير من جهة المضمون مثل القصائد العربية فلم تلق في أوربا إلا إعجاباً ضئيلاً أيضاً. قارن التقويم المتباين لكل من الشعر العربي والشعر الفارسي أيضاً لدي Gabr AAr Dich F. Gabrie- = li : Die altarabische Dichtung, Bustan 1962, H. 1/2, 27-31 (جابريللي : الشعر العربي القديم).

(١٥) R. Park: And heard agreat argument ر پارك: (وسمع حجة عظيمة، مقال في النقد العملي للشعر العربي) . JAL I (1970), 49-69.

الأدب العربي)[١٦]. ومع ذلك فقد اقتصر بروكلمان علي/ مرجع للسير والأعمال ٦
والأعلام مرتب وفق فترات زمنية، لا يكاد يعالج مسائل أدبية محضة. وقد أثرت مؤلفات أكثر إيجازاً في تاريخ الأدب أعقبت الطبعة الأولي لكتاب بروكلمان، وهي مؤلفات نيكلسون وريشر وجب، العرض باختيارات للترجمة، ووضعت تطور الشعر في السياق التاريخي ولكنها استمرت في معالجة المشكلات الأدبية المحضة علي الهامش فقط. وبدءاً من كتاب ر. بلاشير: R. Blachère : Histoire de la littérature arabe (تاريخ الأدب العربي) الذي يرجع إلي الأعوام من ١٩٥٣ ـ ١٩٦٦، والذي بقي للأسف غير مكتمل، اتجه في نطاق متزايد إلي المسائل الأدبية، غير أنه تمسك بتبويب تاريخي وحسب السير.

وثمة عائق آخر في الطريق أمام النظرة النقدية للشعر العربي القديم وبخاصة النظرة المتعلقة بتاريخ الأدب، إلي جانب الجرد الذي لم يتم بعد[١٧]: وهو مشكلة صحة القصائد المروية التي لم توضح. وعليه سوف تعالج معالجة أكثر دقة (انظر ما يلي ص ١٢ ـ ٢٩ من الأصل).

---

(١٦) ظهرت الطبعة الأولي في فايمار ١٨٩٨ ـ ١٩٠٢ في مجلدين، استكملا في البداية بثلاثة ملاحق (ليدن ١٩٣٧ ـ ١٩٤٢)، ألحقت بعد ذلك بإعادة التنقيح للمجلدين الأساسيين (ليدن ١٩٤٣ ـ ١٩٤٩). وقد استكمل الكتاب بصورة موسعة للغاية من خلال كتاب فؤاد سزگين: تاريخ التراث العربي الذي ظهر منه حتي الآن ٩ مجلدات (ليدن ١٩٦٧ ـ ١٩٨٤).

(*) قامت مجموعة من الباحثين بإشراف د. محمود فهمي حجازي بإكمال ترجمة كتاب بروكلمان (بعد الأجزاء التي ترجمها المرحوم د. النجار والمرحوم د. رمضان عبد التواب والمرحوم د. السيد يعقوب بكر وهي ستة أجزاء صغيرة) في ١١ مجلداً طبع في الهيئة المصرية للكتاب. أما كتاب سزكين فقد ترجم د. حجازي بعض مجلدات منه وترجمه د. عرفة بعضاً آخر، ولكن ما يزال لم يترجم ترجمة كاملة.

(١٧) قارن علي سبيل المثال حكم رودلف زلهايم سنة ١٩٧١: إن الدراسات العربية في حال رصد (جرد)... فما تزال الطريق إلي نظرة أدبية جمالية للشعر العربي الكلاسيكي الثري الموثوق فيه ما تزال بعيدة. OLZ 66 (1971), 171

وقد ورد تشجيع ضئيل من العالم العربي ذاته، فقد أنكر الكاتب المصري المشهور عباس محمود العقاد مثلاً علي المستشرقين أي حق في حكم جمالي علي الأدب العربي، إذ تعوزهم لذلك مؤهلات لغوية[١٨].

وعلي الرغم من وضع الانطلاق هذا فقد خاطر بعض المستشرقين في الثلاثينيات وبعدها بأن يخرجوا علي الاستسلام وأن يطبقوا معايير نقدية علي الشعر العربي أيضاً. وفي سنة ١٩٢٧ ظهرت المقالة الرائدة لبروينلش E. Bräunlich > Versuch einer literargeschichtlichen Betrachtungsweise altarabischer Poesien < (محاولة لرؤية في الشعر العربي القديم خاصة بتاريخ الأدب، ومقال جرونباوم G. E. v. Grunebaum> Die Wirklich keitweite der früharabischen Dichtung < (مدي صحة الشعر العربي المبكر).

وقد أكمل جرونباوم/ دراساته النقدية دون كلل فيما بعد[١٩]، وأثر عبر دائرة ٧
تلاميذه تأثيراً محفزاً للغاية، وذلك في اتجاهين؛ الأول: أثار الاهتمام بالنقد الأدبي العربي من جديد حيث أسهمت في ذلك حقاً الترجمة الرائعة التي نشرها هـ. ريتر سنة ١٩٥٩ لكتاب عبد القاهر الجرجاني Geheimnisse der Wortkunst (أسرار البلاغة). وفي العشر سنوات الأخيرة عني كل من كمال أبو ديب، وس. أ. بونبكار، وي. ك. بورجل، وج. ي. هـ. فان جلدر، وف هاينريش بالبحث في هذا المجال. والثاني: بدأت في السبعينيات مرحلة النظرة النقدية للشعر العربي. فإلي جانب المؤلف الأساسي لريناته يعقوبي R. Jacobi حول القصيدة[٢٠]، تذكر هنا بوجه خاص أعمال أبي ديب وبتسون وهاموري

---

(١٨) استشهد به لدي ك. بتراتشيك في: K. Petràcek: La littérature arabe en fonction de la communication sociale, Travaux et Jours 39 (1969), 59 0 69, bes. 59 (الأدب العربي في إطار وظيفة الاتصال الاجتماعي).

(١٩) اختُصِر إلي حد كبير في كتاب Kritik und Dichtkunst, Wiesbaden = Grunkrit Dich 1955 (جرونباوم: النقد وفن الشعر).

(٢٠) R Jacobi : Studien zur Poetik der alten arabischen Qasîde, Wiesba- = Jac Stuol Qas den 1971 (دراسات في شعر القصيدة العربية القديمة).

ومولر، وشايندلن وشولر. أما الموضوعات الرئيسية هذه البحوث فهي تساؤلات عن أنواع الشعر العربي وبنية القصيدة.

وفي الواقع ثمة مسألة أخري للتوضيح بشكل تمهيدي، وهي تدخل في النقاش في اللحظة الحالية أيضاً، وإن كانت في الخلفية بصورة أشد: أعني مسألة تقسيم الشعر العربي إلي مراحل. فالعرب يقسمون شعراءهم باديء الأمر إلي مرحلة (عصر) عاشوا فيها (فيه) قبل الحدث الحاسم في تاريخهم؛ ظهور النبي محمد ﷺ، وتلك التي وقعت بعد ذلك. وكان الأوائل الجاهليين وهم شعراء فترة جهل وثني (جاهلية)، واللاحقون هم الإسلاميون؛ شعراء الإسلام. ولما كان الشعراء القلائل الذين نظموا قبل الإسلام وبعده قد رُتِّبوا في هذا التصنيف بصورة غير مرضية، ابتدعت مجموعة بينية للمخضرمين الذين شهدوا كلا العصرين. أما التقسيم التالي للشعراء المسلمين فقد جاء وفق الأسر الحاكمة، الأمويين والعباسيين. وصُنِّف أولئك الذين وقعوا بين كلتا الأسرتين مرة أخري في مجموعة خاصة لمخضرمي الدولتين. بيد آن المصطلح الأهم لنا من المصطلح القائم علي الأسرة الحاكمة «العباسيين» هو مصطلح «المحدثين»، لأنه يشير إلي تطور أدبي داخلي. فالمُحْدَثون مصطلح أطلق علي أولئك الشعراء الذين اتجهوا إلي الموضوعات الجديدة في البيئات الحضرية، واستخدموا وسائل بلاغية جديدة (البديع).

٨ وفي البداية أخذ الاستشراق الأوربي بتقسيم/ العرب. فقد رأي نولدكه سنة ١٨٦٤[٢١] علي أساس التأثير الضئيل الذي أداه الدين سواء في الشعر الوثني أو في الشعر الإسلامي أنه ليس ظهور الإسلام، بل نهاية العصر الأموي نقطة التحول

(٢١) NöldBeitr Poes, S.II كتاب نولدكه المشار إليه فيما سبق «إسهامات في معرفة شعر العرب القدامي».

الحقيقية في الشعر. فمنذ ذلك الوقت أدي في رأيه التغير التدريجي في اللغة ودخول أفكار وأشكال جديدة إلي تحول. وبعد التوجه إلي نظرة نقدية ظهر حتماً التقسيم إلي مراحل الذي توجهه أحداث دينية وسياسية غير مرضٍ نهائياً. فكان المطلوب تقسيماً وفق وجهات نظر أدبية(٢٢). مثل ذلك الذي قدمه ر. بلاشير سنة ١٩٦٦(٢٣). ففي رأيه وجدت إجمالاً خمس نقاط تحول:

١ ـ سنة ٦٧٠ بعد الميلاد. لا توافق نقطة التحول الأولي هذه ظهور الإسلام، ولكنها وقعت بعد ذلك بنصف قرن تقريباً، لأنه وفق بلاشير استمر باديء الأمر الشعر العربي القديم. وبدءاً من إنشاء الحاضرتين البصرة والكوفة في العراق توفر السبب لحياة جديدة ثقافية مخصبة لاتجاهات شعرية، كانت مرتبطة بإرث المركز الحضري في فترة ما قبل الإسلام: الحيرة، والبيئة البدوية للقبائل التي أُسكِنت في المعسكرين.

٢ ـ سنة ٧٢٥ بعد الميلاد. نشأ قبل سقوط الدولة الأموية بربع قرن، مع نثر أدبي في الوقت نفسه، الشعر المحدث الذي انفصل نهائياً عن إرث (تقاليد) الصحراء.

٣ ـ سنة ٩٢٥ بعد الميلاد. صار الشعر شعر المثقفين والارستقراطيين. فقد حلّ الجمود.

---

(٢٢) طرح هذا المطلب العلماء العرب المحدثون أيضاً، مثل مصطفي صادق الرافعي في: «تاريخ آداب العرب» القاهرة ١٩٤٠، ١/٥. وفي الواقع حله الخاص للمشكلة مرض إلي حد ما، إذ يري في القرآن الحدث الأدبي الفائق الوحيد. ومن ثم أدي تمسكه بعقيدة إعجاز القرآن إلي ألايقر إلا بفترتين لا تفصلان بدورهما إلا من خلال نقطة تحول مهمة دينياً وسياسياً أيضاً، قارن حول ذلك: M. Peled: The Controversy over concepts of Arabic literary history, Asian and African Studies 10 (1974/75), 1-23 (م. بلد: خلاف حول مفاهيم تاريخ الأدب العربي).

(٢٣) "Moments" tournants dans la littérature arabe, SI 24 (1966), 5 - 18 = Blach An 145-157. («لحظات» تحولات في الأدب العربي).

٤ ـ سنة ١٥١٧ حرم غزو العثمانيين للعالم العربي/ الشعراءَ العرب من الأثرياء المشجعين للفنون المهتمين بلغتهم، وأدي ذلك إلي انحطاط الشعر. ٩

٥ ـ من ١٨٦٠ : ١٨٨٤م نهضة اهتمام العرب بلغتهم وأدبهم بتأثير القومية المستجلبة من أوربا.

وسوف أخذ بهذا التقسيم، غير أني أريد هنا أن أُقَدِّم بعض ملحوظات، لا تختص في الواقع إلا بنقطة التحول الأولي، إذ إن النقطتين الأخيرتين (٤، ٥) لا تقعان في فترة عرضي: إذا ما لوحظت المعلومات فإن المرء سوف يؤكد أنها لا تتوافق مع تغيرات زمنية تافهة، بل مع معلومات تاريخية: ففي سنة ٦٦١م بداية حكم الأمويين، وفي سنة ٧٤٩م بداية حكم العباسيين، وفي سنة ٩٣٤م بداية حكم البويهيين أو ـ ما قد يكون أهم في هذا السياق ـ في ٩٠٥م بداية حكم الحمدانيين في الموصل، ومن ثم تفكك العراق إلي إمارات صغيرة. ويصير الاتفاق أكثر لفتاً للأنظار إذا ما اعتبر أن بعض المؤرخين أيضاً يحدد التحول الحقيقي من الامبراطورية البيزنطية الجديدة في دمشق إلي الامبراطورية الساسانية في بغداد في سنوات بعد الفشل الكبير الأخير للأمويين أمام القسطنطينية (٧١٧م) ومع إصلاحات هشام الذي أقام في الشرق في الغالب (٧٢٤ ـ ٧٤٣م)(٢٤). هذه الاتفاقات التاريخية لا تدهش لأن التطورات الاجتماعية المتماثلة التي أفضت إلي انقلابات سياسية قد أثرت ـ كما أكد بلاشير ـ في الشعر أيضاً. ولذا بين ج. شولر G. Schoeler(٢٥) كيف أدي ظهور طبقة الموالي غير العرب، الذي كان سبباً من أسباب سقوط الأمويين، إلي نشوء أسلوب البديع في المجال الأدبي.

---

(٢٤) G. Wiet: L' Empire néo - byzantin des Omayyades et l''enpire néo - sassanide des Ab-basides, Cahiers d' histoire mondiale 1 (1953). 63-71 (الامبراطورية البيزنطية الجديدة في العصر الأموي والامبراطورية الساسانية الجديدة في العصر العباسي).

(٢٥) Schoe Wend مختصر يعني عند المؤلف مقالة شولر: Ein Wendepunkt in der Geschichte der arabischen literatur. Saeculum 35. 293 - 305 (نقطة تحول في تاريخ الأدب العربي).

ويشير بلاشير إلي أن الانتقالات من مرحلة إلي مرحلة لا تتم بداهة بصورة مفاجئة، وإلي أن بعض نقاط التحول قد استغرقت أكثر من ٣٠ ـ ٤٠ عاماً. ولذا بينت ر. يعقوبي بمثال شاعر هُذَلي، وهو أبو ذُؤيب، أن خواص محددة لشعر الغزل الحجازي في العصر الأموي تظهر لدي شاعر عاصر العصر الإسلامي(٢٦). وهكذا لا تظهر مجموعة الشعراء المخضرمين الذين حددهم العرب، /من وجهة نظر تاريخ الأدب بلا ١٠
مبرر تماماً. وهكذا يجب علينا أن نأخذ فترات الانتقال هذه بعين الاعتبار باعتبار أنها تصلح لبحث بداية كل فترة رئيسية؛ إلي أي مدي مُهِّد لتجديداتها المميزة الطريق في فترة سابقة.

وفي الختام ما تزال هناك كلمة يجب أن تُقال حول الحد الكلي للسمات الأساسية، إذ يختلف المستشرقين في استخدام كلمة «كلاسيكي» اختلافاً شديداً(٢٧). فبالنسبة لبعضهم تشتمل علي الأدب العربي في العصور الوسطي كله. ويستخدمها آخرون للأدب «في عصر ازدهار الثقافة العربية (في القرون في ٩ ـ ١١ ميلادياً). ويقصر بعض ثالث المصطلح علي فترة شعر ما قبل الإسلام، وشعر العصر الأموي حتي وفاة ذي الرُّمة (٧٣٥/٧٣٦م). لا أرغب هنا في الدخول في أي نقاش جديد حول

---

(٢٦) Jac Anf Gaz. Auf andere Veranderungen in dieser Zeit macht Jac Camsec aufmerk- sam. . نبهت ر. يعقوبي في مقالة: The Camel - Section of the panegyical ode (جزء الجمل في قصيدة المدح) إلي تغيرات أخري في هذا العصر، راجع مقالتها: بدايات شعر الغزل العربي: أبو ذؤيب الهذلي،مجلة الإسلام ٦١ (١٩٨٤)، ٢١٨ ـ ٢٥٠.

(٢٧) ZweOr Trad M. Zwettler: The oral Tradition of classical Arabic poetry, Columbus = 1978 يوجد تجميع لأوجه الأهمية لدي علماء فُرادي في كتاب زويتلر (الإرث الشفوي للشعر العربي القديم ص ٢٤ هامش ١ بوجه عام قارن حول مسألة إمكان استخدام مصطلح «كلاسيكي» للشعر العربي W. Heirichs: "Manierismus" in =Hei Man 119-122 der arabischen Literatur. Islamwissenschaftliche Abhandlungen F. Meir zum 60. Geburtstag. Wiesbaden 1574, 118 - 128 (التكلف في الشعر العربي).

المفهوم، بل في الأخذ بالعنوان الذي اقترحته دار النشر لاعتبارات عملية. فمن الناحية الزمنية أريد أن أعالج خمسمائة سنة من بدايات الشعر العربي حتي سنة ١٠٠٠ بعد الميلاد. وبذلك يكون العرض قد تضمن نقاط التحول الثلاثة الأولي عند بلاشير، التي وصل تطور الشعر العربي فيها إلي نهاية مؤقتة. ولذلك أيضاً تمتنع معالجة الشعر المتأخر، لأنه ما تزال لا توجد فيها، بغض النظر عن بعض استثناءات، إلا بحوث ضئيلة. واحدة من هذه الاستثناءات الشاعر الفيلسوف أبو العلاء المعري (توفي سنة ١٠٥٧م)، الذي ظل مستبعداً عن عرضي. ولكن ذلك لا يبدو مسوغاً لأسباب تاريخية (زمنية) فحسب، فمن جهة يخرج شعر أبي العلاء بقوة عن الإطار العام، ومن جهة أخري يصعب أن يعالج منفصلاً عن نثره. والاستثناء الثاني هو الشعر الصوفي عند العرب الذي كان قد بلغ ذورته بلا شك في أشعار عمر بن الفارض (توفي سنة ١٢٣٥م) وابن العربي (توفي سنة ١٢٤٠م)، غير أنه لا يمكن أن توضح هنا إلا البدايات.

وقد أخذت بالتقسيم الجغرافي أيضاً إلي جانب التقسيم الزمني، واقتصرت علي شعر الجزء الآسيوي من العالم العربي. ومنه في المقام الأول الشعر الأسباني ـ العربي. فقد تطور تطوراً خاصاً، لا تتفق فترات تقسيمها مع فترات تقسيم شعر المشرق. /أما ١١
الآجزاء الجوهرية في الشعر الأسباني ـ العربي (الأندلسي) فهو شعر المقاطع: الموشحات والزجل. استخدم الأخير منهما اللهجة، ولذلك لا يكاد يمكن آن يُضم إلي الشعر العربي ـ الكلاسيكي لأسباب لغوية. وفضلاً عن ذلك فإن المشكلات المعقدة للعلاقات بين الشعر الأسباني ـ العربي وشعر التروبادور أيضاً تجعل عرضاً خاصاً للشعر العربي في شبه الجزيرة الايبرية أمراً ضرورياً.

وحين أحافظ علي التقسيم الزمني أيضاً بوصفه تقسيماً تقريبياً، فإني أرغب داخل هذا الإطار في أن أبذل جهدي في تقسيم المادة وفق وجهات نظر موضوعية، وفي الخروج علي سرد شعراء مفردين. وسيكون نتيجة ذلك أن تظهر باستمرار الأسماء

ذاتها للشعراء في موضوعات مختلفة، وحتي نيسر علي القاريء الترتيب التاريخي للشعراء، سوف تُقَدَّم في نهاية الجزء الثاني قائمة مرتبة زمنياً للشعراء المذكورين في النص[٢٨]. وحتي يمكن أن يُركز العرض علي المشكلات الأدبية سوف أتخلي أيضاً عن عرض مترابط للسياق الاجتماعي والثقافي والسياسي الذي نشأ الشعر فيه، غير أنه يُشار إلي اقتضاء تطورات تاريخية من خلال عوامل غير أدبية[٢٩].

---

(٢٨) لذلك تبدو قوائم منفصلة للأجزاء المفردة قليلة الفائدة لأنه يصعب أن يُحدد بدقة أغلب الشعراء العرب القدامي من الناحية الزمنية (انظر ما يلي ص ٢٧ في الأصل).

(٢٩) يقدم ك. كاهن C. Cahen معلومات موجزة عن التاريخ السياسي والاقتصادي والاجتماعي في مجلة الإسلام C. Cahen: Der Islam. I: Vom Ursprung bis zu den Anfängen des Osmanenreiches, Frankfurt a. M. 1968 (من المنشأ حتي بدايات الدولة العثمانية). وحول التاريخ الثقافي G. E. V. Grunebaum: Der Islam im = Grun IslMit Mittelalter, Zürich 1963 (الإسلام في العصور الوسطي).

الفصل الثانى

الرواية وصحة الشعر العربى القديم

٢ - الرواية وصحة الشعر العربي القديم

١٢ / كان أحد أصعب الموانع التى حالت دون نظرة أدبية علمية للشعر العربى القديم (ومايزال) مشكلة لم تحل حول صحة القصائد العربية فيما قبل الإسلام، وفى نطاق محدود فى صدر الإسلام أيضًا. ويجب أن يتقدم إيضاحُ مسألة الصحة فى ذاتها على أى تقويم للشعر. بيد أنه بما أننا لم نبعُد كثيراً، برغم وجود أطروحات منهجية مختلفة فى هذه المسألة أساساً، عما وصل إليه آلفارت * فى منتصف القرن الماضى، فإنه يجب على المتخصص فى الدراسات العربية الذى لايرغب فى العزوف عنها عزوفًا تامًا أن يعيد إحياء هذه المشكلة. وهو ما يسرى على هذا العرض أيضاً.

فقد كانت رواية الشعر القديم حسب تصور العرب على النحو الآتى: نظم الشاعر قصيدته للإنشاد الشفهى على الملأ، إذ إنه كان يستطيع أن ينشدها هو نفسه أو أن يدع إنشادها للرواى (جمعها رواة)(١). ويكون على الراوى ليس أن ينشد قصائد الشاعر الذى عمل

(*) آلفارت (Ahlwardt) هو المستشرق الألمانى الكبير: فيلهلم آلفارت (١٨٣٨-١٩٠٩) الذى لقب نفسه فى تحقيقاته لعدد من دواوين الشعراء المهمة بوليم بن الورد البروسى فقد نشر ديوان طهمان الكلابى (ليدن ١٨٥٨)، وديوان أبى نواس (جرايفسڤالد ١٨٦١)، والعقد الثمين فى دواوين الشعراء الستة الجاهليين وغير ذلك. أما أضخم تحقيقاته فهو مجموع أشعار العرب فى ٣ أجزاء مع ذيول تفسير وفهارس. وله كذلك تحقيقات أخرى مثل: فتوح البلدان للبلاذرى بمعاونة دى خويه (جرايفسڤالد ١٨٦٣ - ٦٨)، وكتاب الفخرى لابن الطقطقىٰ (جرايفسڤالد ١٨٦٠) والجزء الحادى عشر من أنساب الأشراف للبلاذرى (جرايفسڤالد ١٨٨٣). ومن أهم مصنفاته: شعرالعرب وشاعريتهم (جوتنجن ١٨٥٦)، وذكر السبب فى قول المعلقات واختلاف نسخها (لندن ١٨٧٠، باريس ١٩٠٢)، وملاحظات على صحة الشعر الجاهلى (جرايفسڤالد ١٨٧٢) وهى التى يقصدها المؤلف، وقد ترجمها د. عبد الرحمن بدوى ضمن كتابه: دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلى، دار العلم للملايين، بيروت، ط. أولى ١٩٧٩م. (المترجم)

(١) وُجِدَت أيضاً مؤسسات يمكن مقارنتها بذلك لدى الصوماليين، وفى رواندا، وفى أيرلندا القديمة MC Don Or Poet 24 مختصر يقصد به المؤلف مقالة م.ف ماكدونالد: M.V. MCDonald: Orally Transmitted Poetry in pre-islamic Arabia and other pre-literate Societies, IAL9 (1978), 14-31.

(الشعر المنقول شفاهياً فى جزيرة العرب قبل الإسلام ومجتمعات ما قبل الأدبية الأخرى).

له فحسب، بل أن ينقلها إلى الأجيال الخالفة. ويمكن أن يكون لشاعر واحد عدة رواة، غير أنه يمكن أن يكون لعدة شعراء راوٍ واحد أيضاً، أى أن يعمل على سبيل المثال للقبيلة بأكملها. وغالبًا ما صار الراوى هو نفسه شاعراً. وفى هذه الحالات اتخذت العلاقة بين الشاعر والراوى صورة الصلة بين الأستاذ والتلميذ التى امتدت أحياناً لعدة أجيال من الشعراء. ومن أشهر سلسلة الرواة سلسلة أوس بن حجر -زهير- كعب بن زهير- الخطيئة- هدبة بن (الـ) خَشْرَم -جَميل (بثينة)- كثيِّر (عزة)(٢). وكما تبين نهاية هذه السلسلة حَافَظَ الرواة على أهميتهم فى العصر الأموى أيضًا. فقد نُقِلَتْ قصائد الخليفة الأموى الوليد بن يزيد عبر
الرواة، حتى دوِنها جامعو الأخبار التاريخية مثل المدائنى/ (المتوفى سنة ٨٥٠م)، وهشام ١٣
ابن الكلبى (المتوفى حوالى سنة ٨٢٠م) أو موسيقيون مثل اسحق الموصلى (المتوفى سنة ٨٥٠م)(٣).

وفى نهاية العصر الأموى ثار فى جنوب العراق اهتمام علمى بالشعر العربى القديم، فقد كانت الحواضر العربية قد فقدت الاحتكاك المباشر بماضيها البدوى، وكان ذلك بوضوح هو علة دراستها القديمة. ولم يعُد رواة الحضر (أى كبار الرواة) يقتصرون على شاعر أو قبيلة، بل جمعوا كل ما أمكن أن يجمعه الرواة البدو. وكان من أشهر الرواة حمّاد الراوية (المتوفى حوالى سنة ٧٧٢م)، وخلف الأحمر (المتوفى حوالى سنة ٧٩٦م)، وأبو عمرو بن

(٢) GAZ (تاريخ التراث العربى لفؤاد سزگين) ٢/١٧٢. وحول العلاقة بين جميل بثينة وكثير عزة، قارن أيضاً ف. جابريللى F. Gabrieli: Rapporti tra Poeta e rāwī: echi di Ǧamīl in Kuṭayyir Azzah. ZDMG 93 (1939), 163-168
(العلاقة بين الشاعر والراوى: أصداء جميل بثينة فى كثير عزة).

(٣) Blach Wal 115; De Wal48 مختصر للمؤلف يعنى به دراسة بلاشير: R.Blachère: Le Prince omayyade al-Walîd II ibn Yazîd et son rôle littéaire, Mélanges Gaudefroy Demombynes. Kairo 1935/45 103-123=Blach An 379-399 (الأمير الأموى الوليد الثانى بن يزيد ودوره الأدبى)

(*) ريجى بلاشير (ت١٩٧٣م) هو المستشرق الفرنسى المعروف، من أهم أعماله كتبه بخلاف رسالتيه لدكتوراه الدولة فى (شاعر عربى من القرن الرابع الهجرى: أبو الطيب المتنبى)، و(ترجمة فرنسية لكتاب «طبقات الأمم» لصاعد الأندلسى، مع تعليقات وفيرة مفيدة)- كتاب: تاريخ الأدب العربى منذ البداية حتى نهاية القرن الخامس عشر، فى ٣ أجزاء تنتهى عند ١٢٥هـ/٧٤٢م توفى قبل أن يتمه، وترجمة «القرآن الكريم» إلى الفرنسية، مع مقدمة طويلة

العلاء (توفى سنة ٧٧١ أو ٧٧٤م). واشتهر الأخير بوصفه نحوياً ومن قراء القرآن فى الوقت ذاته، ومثّل بذلك مجموعة تالية من العلماء الذى عُنوا بالشعر العربى القديم: النحاة، وعلماء المعاجم ومفسرى القرآن. وهم لم يُحَمِّسهم مضمون القصائد، بل بحثوا عن الشواهد على كلمات مفردة وصيغ (أشكال) نحوية. ولذلك لم يرووا قصائد كاملة، بل أبياتاً مفردة، مجهول قائلها فى الأغلب للاستشهاد بها. وقد سار نشاطهم فى بادئ الأمر متزامناً، غير أنه كان منفصلاً عن نشاط الرواة. ومن أوائل الشخصيات التى اجتمع فيها كلا العِلْمَين شخصيةُ أبى العلاء. وكان الرواة الرجالَ الثقاة (الصحيحين) لجيل العلماء الخالف الذى يرجع إلى أعمالهم الفضلُ فيما بين أيدينا إلى يومنا هذا، وأهم مصدر من مصادرنا للشعر العربى القديم.

ومن الناحية الزمنية نشأت فى بادئ الأمر دواوين القبائل(٤)، التى كانت قد جُمِعَت فى العصر الأموى. واحتوت الإنتاج الشعرى لقبيلة بأكملها متضمنة الشعراء المُقِلِّين، ويجب أن يكون قد وُجِد فيما مضى عدد كبير من دواوين القبائل، إذ يحصى ابن النديم (المتوفى حوالى سنة ٩٩٥م) ٢٨ ديواناً، والآمدى (المتوفى سنة ٩٨٧م) ٦٠ ديواناً. وتراجع فيما بعد الاهتمام بدواوين القبائل، لأن القبائل فقدت أهميتها فى الحياة الاجتماعية من جهة، ولأنه قد وُجِدت فى تلك الأثناء دواوين مفردة لأشهر الشعراء من جهة أخرى، كما أن أفضل أبيات

=وتفسير موجز رَتَّب من القرآن ترتيباً، ظن أنه ترتيب نزول السور والآيات ثم عاد إلى الترتيب الأصلى للمصحف، جـ١ سنة ١٩٤٩، وجـ٢ سنة ١٩٥٠. (المترجم)

(٤) =I. Galdziher: Some Notes on the Diwâns of the Arabic tribes, JRAS 1897, 325-334 مقالة جولد تسيهر: بعض ملحوظات على دواوين القبائل العربية. Go I Ges Schr IV 119-128; GAS II 36-46

(*) اجنتس جولد تسيهر (١٩٢١م) المستشرق المجرى الذى اشتهر بتحقيقه فى تاريخ الإسلام وعلوم المسلمين وفرقهم وحركاتهم الفكرية تحقيقاً فريداً فى بابه، فعد من أعلام المستشرق، واعترف له بطول الباع وصدق النظر وإن كان فى بعض كتاباته هوى وهفوات. ومن أشهر كتبه «الإسلام» بالألمانية الذى ترجم إلى الفرنسية، ومنها إلى العربية بعنوان: العقيدة والشريعة فى الإسلام، ونشر ديوان الحطيئة بشرح السُّكَّرى متناً وترجمة مع تعليق عليه (ليبزج ١٨٩٣) وكتاب المعمرين للسجستانى (ليدن ١٨٩٩)، والقدرية والمعتزلة (١٨٩٦) وجزءاً كبيراً من كتاب المستظهرية فى فضائح الباطنية، وفضائل المستظهرية للغزالى بمقدمة فى ٨١ صفحة (ليدن ١٩٠٦)، ثم كَتَب عنه بالألمانية فصلاً فى ١١٢ صفحة.

الشعراء الآخرين كانت موجودة فى مختارات. وهكذا لم يتبق لنا إلا ديوان قبيلة واحد، وهو ديوان الهُذَليين برواية (صنعة) متأخرة نسبياً للسُكَّرى (المتوفى سنة ٨٨٨م).

١٤ / أما الخطوة الثانية فقد كانت جمع قصائد مشهورة بصفة خاصة. وأقدم مجموعة من هذا النوع هى المعلقات(٥). فقد أبدى الخليفتان الأمويان معاوية وعبد الملك بجلاء اهتمامهما بجمع القصائد الرائعة، وهو ما استأنفه حمّاد الراوى. فقد اختار سبع قصائد، غير أن النحاة والمفسرين المتأخرين حسبوا عشر قصائد من المُعَلَّقات(٦). وجمع المفضّل الضبى (المتوفى ٧٨٠م أو بعد ذلك) أكثر المجموعات غزارة حقاً. وقد سُمِّيَتْ «المفضليات» باسمه، وتحتوى فى شكلها الحالى على ١٢٦ قصيدة لـ ٦٧ شاعراً جاهلياً فى الغالب. أما المجموعة الثالثة الباقية لنا فهى الأصمعيّات للأصمعى (المتوفى سنة ٨٢٨م)، وهى تضم ٩٢ قطعة لـ ٧١ شاعراً جاهلياً فى الغالب أيضاً. لقد أدركنا مع الأصمعى عصر علماء القرن التاسع الميلادى (الثالث الهجرى)، الذين شُغِلوا آنذاك بكبار الشعراء كلٌّ على حِدَة (فحول الشعراء)، وشرعوا فى جمع أعمالهم فى دواوين.

وعلى الرغم من أن معظم أوجه إنتاجهم فى فترة توقدهم قد ضاع، فإن صيغة كثير من الدواوين التى بين أيدينا ترجع إلى نشاطهم فى تحريرها. ويجب أن يُذكر إلى جانب

ومن أهم بحوثه: بحث فلسفى فى فقه اللغة العربية بالألمانية فى مجلدين (لندن ١٨٩٦) ومقالة من كتاب إسرائيلى فى أسماء الله الحسنى (ليبزج ١٨٩٣)، وتفسير بعض أسماء الله السريانية التى وردت فى القصيدة الجلجوقية (دراسات شرقية ١٩٠٦) والتقية فى الإسلام، وديوان الحطيئة، والكتابة فى الجاهلية وأمثال العرب... إلخ. (المترجم)

(٥) ظلت أهمية الكلمة برغم جهود مضاعفة غير واضحة. والقول بأن هذه القصائد خرجت منتصرة من منافسات بين الشعراء، ثم علّقت على أستار الكعبة هو اختلاق متأخر للغاية:
A.F.L. Beeston, in Cam Hist Ar lit 111-113.

(٦) M.J. Kister: The Seven Odes. Some Notes on the compilation of the Mu'allaqāt, RSo44 (1969), 2736.

(كيستر: القصائد السبع، بعض ملحوظات على جمع المعلقات).
M.B. Alwan: Is Hammād the collector of the Mu'allaqāt? IC 45 (1971), 263-265;GAS II 46-53.

(علون: هل كان حمّاد هو جامع المعلقات؟ (تاريخ التراث العربى- جـ٢/ ٤٦-٥٣)

الأصمعى هنا بصفة خاصة ابنُ السِّكيت (المتوفى حوال سنة ٨٥٨م) والسُّكَّرى (المتوفى سنة ٨٨٨م) . وفى العصر ذاته تَعَيَّن أيضًا التحديد الدقيق للأخبار حول الشعراء التى وَجَدَتْ مدخلاً لها فى التصنيف الكبير لكتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى (المتوفى سنة ٩٦٧م) . وأخيراً نشأ آنذاك نمط جديد من المختارات، لم يعد يجمع قصائد مشهورة خاصةً جمعاً كاملاً بقدر الإمكان، بل يجمع وفق موضوعات قطعاً منظمة من القصائد. ومن أشهر هذه المجموعات الموضوعية (ديوان) الحماسة للشاعر أبى تمام (المتوفى سنة ٨٤٥م)، الذى
سُمِّى حسب الباب الأول التى يتناول الحماسة(٧) . ويمكن أن يُذكر كذلك من بين/ دواوين ١٥
الحماسة الكثيرة الأخرى حماسة تلميذ أبى تمام ومنافسه البُحتُرى (المتوفى سنة ٨٩٧م) .

ويبرز من تاريخ الرواية أن الشعر العربى القديم، بدءاً من القرن التاسع الميلادى، قد رُوِى على نحو يحتمل أنه، باستثناء فقدان المادة، لم يعد توجد فيه أية تغييرات جوهرية. وهكذا فقد كان بين نشوء النصوص وتثبيتها النهائى ما بين قرنين وثلاثة قرون. فلا غرابة إذن أنه يمكن أن يقع شك فى كون القصائد التى بين أيدينا قد ألفها فعلاً الشعراءُ الذين تُضاف إليهم، وفى كون المادة المروية صحيحة أصلاً.

وكان من أوائل من أثار مسألة الصحة تيودور نولدكه Th. Nöldeke(٨)، وبعده بوقت قصير ڤيلهلم آلڤارت(٩) . وكان كلاهما مقتنعًا بأن قسماً كبيراً من الشعر قد وصل إلينا

---

(٧) حول بنائه ومضمونه قارن مقالة كلاين فرانكه F.Klein-Franke : The Hamāsa of Abū Tammām, JAL 2 (1971), 13-36; 3 (1972), 142-178 (حماسة أبى تمام)

(٨) Nold Beitr Poes, S.I-XXIV مختصر يقصد به المؤلف كتاب نولدكه: Beiträge zur Kenntniss der Poesie der alten Araber. Hannover, 1861. S.I- XXIV إسهامات فى معرفة شعر العرب القدامى.وأما المقالة المقصودة التي عنوانها : Zur Geschichte und Kritik der altarabischen Poesie

فقد ترجمها د. عبد الرحمن بدوى فى الكتاب المشار إليه فيما سبق من ص ١٧ : ٤٠.
بعنوان : من تاريخ ونقد الشعر العربى القديم.

(٩) Ahlw Echt مختصر يقصد به المؤلف مقالة آلڤارت المشار إليها فيما سبق، وهى المقالة الثانية التى ترجمها د. بدوى فى كتاب السابق الذكرين ص ٤١ - ٨٦ بعنوان: ملاحظات حول صحة القصائد العربية القديمة.

مَوْضُوعًا أو حتى مُنْتَحلاً، وبأنه من الممكن فى بضع حالات «إنشاءُ النظام الأصلى للأجزاء بوسائل فيلولوجية، واستبعاد ما هو منتحل وإرجاع الشكل القديم على وجه الإجمال» (نولدكه).

وقد ساد الموقف النقدى المعتدل لنولدكه وآلڤارت حتى عزَا د.س. مرجليوث D.S. Margoliouth سنة ١٩٢٥ الانتحال إلى كل شعر العرب فيما قبل الإسلام(١٠). وقد قدَّم طه حسين أفكار مرجليوت بعد ذلك بعام بصورة شديدة التفصيل، وبلهجة بلاغية مدرسية إلى حد ما للجمهور العربى الأعزل(١١). وقد أجبرت المناقشةُ الحامية التى أشعلها الكتاب طه حسين فى طبعة جديدة على أن يُخفِّف من ادعاءاته شيئاً ما (١٣)، غير أنه ظل فى ذلك عند قوله: إن بقية ربما تكون صحيحة من الشعر العربى القديم لاتفيد تأريخ الأدب بشىء(١٤). ولايجوز أيضاً أن يسخر الشعر لتفسير القرآن والحديث (ما رُوى عن النبى)، اللهم إلا يكون العكس من ذلك فى أحسن الأحوال(١٥).

---

(١٠) Marg Or. مختصر يقصد به المؤلف مقالة مرجليوث: The Origins of Arabic Poetry, JRAS (1925), 417-449

وقد ترجمها د. بدوى فى كتابه السابق الذكر من ص ١٢٩:٨٧ بعنوان : نشأة الشعر العربى.

(١١) فى الشعر الجاهلى، القاهرة ١٩٢٦م.

(١٢) HusAd. مختصر يقصد به المؤلف كتاب طه حسين: فى الأدب الجاهلى، القاهرة ١٩٢٧م.

(١٣) وهكذا يعد قصائد أوس بن حجر إلى حد ما صحيحة، حيث يمكن للمرء أن يحدد فروقًا فى الأسلوب بينه وبين تلميذيه زهير والنابغة.

(١٤) طه حسين: فى الأدب الجاهلى، ص ٦٤.

* يتساءل طه حسين فى الشعر الجاهلى ص ٤١ قائلاً: أليس هذا الشعر الجاهلى الذى تَثْبت أنه لايمثل حياة العربِ الجاهليين ولا عقليتهم ولا دياناتهم ولاحضارتهم، بل لايمثّل لغتهم، أليس هذا الشعر قد وضع وضعاً، وحمل على أصحابه حملاً بعد الإسلام؟ (المترجم)

(١٥) السابق ص ٦٦.

* يقول طه حسين فى كتاب فى الشعر الجاهلى ص٩: نعم! وسينتهى بنا هذا الحديث إلى نتيجة غريبة، وهى أنه لاينبغى أن يستشهد بهذا الشعر على تفسير القرآن وتأويل الحديث، وإنما ينبغى أن يستشهد بالقرآن والحديث على تفسير هذا الشعر وتأويله. انظر كذلك فى الأدب الجاهلى ص ٦٧ (المترجم).

/ ولم يثر طرحُ مرجليوث –طه حسين استياءً فى الشرق فحسب، بل إنه قد رفضه ١٦
أيضًا المتخصصون الغربيون فى الدراسات العربية فقد قدم بروينلش E.Bräunlich خاصةً أدلة ضد كل من مرجليوث وطه حسين(١٦).

ونُجمل هنا بإيجاز الأدلة والأدلة المضادة التى أدت دوراً فى النقاش حول طرح مرجليوث وطه حسين. ١- لاتوجد قصائد فى نقوش العرب الجنوبيين الذين ارتقوا درجة سامقة فى الثقافة أعلى من العرب البدو الشماليين. وإذا لم يكن لدى العرب الجنوبيين شعر، مثل العرب الشماليين البدائيين! فإنه يمكن أن يُرد على ذلك بأنه من جهة ربما كان من الصعوبة بمكان أن تعكس (أو لاتكاد تعكس) النقوش النمطية شعراً موجوداً، ومن جهة أخرى ثمة شواهد على وجود شعر لدى الشعوب «البدائية» أيضاً. ٢- يجب أن تكون الرواية الشفهية المحض حسب مرجليوث وطه حسين قد حرَّفَتْ القصائد إلى حد أنه لم يعد يبقى شىء صحيح. وقد وضح ذلك الثروة الكبيرة للبدائل فى القصائد العربية القديمة التى وصلت إلينا كما يقال. وسوف تُفَصَّل الشفاهية وثروة البدائل فيما بعد أيضاً (من ص ١٩-٢٥) تفصيلاً

---

(١٦) Braun Echt = مختصر يقصد به المؤلف مقاله بروينلش:
Zur Frage der Echtheit der altarabischen Poesie. OLZ 29 (1926). 825-833
وقد ترجمها د. عبد الرحمن بدوى فى كتابه السابق ذكره من ص ١٣٠-١٤٢ بعنوان: فى مسألة صحة الشعر الجاهلى.

(*) اريش بروينلش مستشرق ألمانى (ت ١٩٤٥) مهم، له دراسات جادة، مثل: البئر فى بلاد العرب القديمة والخليل وكتاب العين، ودراسات عن أبى ذؤيب. وغير ذلك. ومن أهم آثاره «فهارس الشواهد» وهى فهارس للقوافى والشعر الواردين فى كتب الشواهد النحوية واللغوية العربية وماشابهها، بالتعاون مع أوجست فيشر، ليبزج ١٩٣٤ وما بعدها. (المترجم)

(*) وديڤيد صمويل مرجليوث (ت ١٩٤٠م) هو المستشرق الانجليزى المشهور الذى نشر كتاب (فن الشعر) لأرسطوطاليس بترجمة متى بن يونس سنة ١٨٨٧م، وترجمة قسم من تفسير البيضاوى سنة ١٨٩٤م، وكتاب (محمد ونشأة الإسلام) سنة ١٩٠٥، وكتاب (الإسلام) سنة ١٩١١، غير أنه تسرى فيها روح غير علمية متعصبة. ومن أهم ما نشر معجم الأدباء لياقوت (من ١٩٠٧ - ١٩٢٧م)، ورسائل أبى العلاء المعرى، ونشوار المحاضرة للتنوخى، وترجمة قسم من تجارب الأمم لمسكويه. (المترجم).

أكثر دقة. ٣- إن تصور طه حسين(١٧)؛ وهو أن قصائد صحيحة لامرئ القيس يجب أن تكون قد نُظِمَتْ بالعربية الجنوبية القديمة، إذ إنه ينتمى إلى قبيلة عربية جنوبية (كِنْدَة)، خاطئ كلية، حيث تم الخلط هنا بين سلسلة النَسَب واللغة. فعن علماء الأنساب العرب أيضًا تحدثت قبائل، تُحْسَب من عرب الجنوب، العربية الشمالية (انظر فيما بعد ص ٣٨-٣٩). ٤- ثمة حجة لها وزن أكبر، وهى أن فى القصائد بالكاد فروقاً لهجية، وأن لغتها تتطابق مع لغة القرآن. ولذلك وجب أن تكون قد أُلِّفت فيما بعد على غرار النموذج اللغوى للقرآن الكريم(١٨). بيد أنه أولاً يمكن للمرء مع ذلك أن يُثبت فروقاً لهجية محددة، وثانياً لغة الشعراء فى الثروة اللغوية خاصةً أكثر ثراءً من لغة القرآن. ٥- يمكن للمرء أن يعارض الحجة القائلة بأن القصائد العربية القديمة يجب أن يكون المسلمون قد انتحلوها، إذ نادراً ما ذُكر الدين الوثنى فيها، بأنه فى شعر صدر الإسلام أيضًا يبرز الدين بقوة فى الخلفية(١٩). ٦- يصعب أن ينظر إلى نمطية الشعر العربى القديم، كما فعل مرجليوث وطه حسين على أنها دليل على وضع معظم الشعر العربى القديم، حيث كانت أيضاً علامة مميزة لشعر ما بعد الإسلام، غير أنه من البدهى أنها سهلت الانتحال. ٧- أدى نزوع فقهاء اللغة إلى شواهد على مفردات ١٧
نادرة إلى أن يقدم الرواة الأعراب لها أبياتاً منتحلة لهذا الغرض(٢٠).

---

(١٧) طه حسين: فى الأدب الجاهلى ص ٩١.

(١٨) الكتاب السابق: ص ٩٧، Marg Or 440 مقالة مرجليوث السابقة الذكر ص ٤٤٠.

(١٩) أخفى فقهاء اللغة المسلمون ذات مرة أبياتاً مستنكرة خاصةً أكثر من كونهم قد اختلقوا أبياتاً جديدة. وكان ابن قتيبة (المتوفى سنة ٨٨٩م) فى كتابه حول لعبة الميسر المحرمة قد شكا من إخفاء أبيات
G. Lecomte
Une Notation peu remarquée sur le probléme de l'intégrité de la poésie préislamique, Ar 13 (1966), 85-86.
تفسير غير ملحوظ حول مشكلة الدمج فى شعر ما قبل الإسلام.

(٢٠) R. Blachère: Les Savants iraqiens et leur informateurs bédouins aux II^e-IV^e siècles de l' Hégire, Mélanges offerts à w. Marçais, Paris 1950, 37-48= Blach An 31-42.
علماء العراق والرواة الإعراب من القرن الثانى إلى القرن الرابع الهجرى.

ومن المؤكد هنا أنه قد أبديت حيطة تجاه أبيات مفردة لايمكن البرهان عليها (أى على صحتها)(٢١) من جانب آخر. ٨ - اتُّهم لغويون مثل حماد الراوية وخلف الأحمر من معاصريهم بالنحل على نطاق واسع. ويعترض بروينلش على ذلك قائلا إن المرء لايستطيع أن يسم القصائد التى رواها فقهاء اللغة بأنها منتحلة، بل أن يصف فى الوقت ذاته مآخذ النحل التى قدمها فقهاء اللغة أنفسهم بسبب غيرة محتملة بين الأقران بأنها صحيحة. ومع ذلك فالأمر ليس على هذا النحو تماماً لأن مآخذ النحل قد كررها فقهاء اللغة الأكثر نقداً فى القرن التاسع الميلادى، الذين وقفوا أمام مشكلات الصحة ذاتها مثلنا. ومن ثم ينبغى علينا أن نحتاط حيطة بالغة تجاه قصائد صرح المسلمون بأنها منتحلة. ٩- ثمة قصائد لم ينحلها فقهاء اللغة فقط، ووجدت أسباب لذلك بدرجة كافية: (أ) حمل النزاع (الصراع) بين القبائل والأسر والجماعات فيما بينها على التغنى (التفاخر) بمجد الأجداد من خلال أبيات قديمة موضوعة(٢٢). (ب) أدى ظهور الوعى بالذات لدى غير العرب فى بداية العصر العباسى

(٢١) وعلى العكس من ذلك فإن الصيغ التى يمكن الاستشهاد بها لغوياً من جانب آخر ليست سبباً لأن يعدّ بيت مروى فى ديوان ما منسوباً. ULLRağ 4-5 (مختصر يقصد به المؤلف كتاب مانفرد أولمان: بحوث فى شعر الرجز، ڤيسبادن ١٩٦٦).

(٢٢) وهكذا فإن من المؤكد أن طه حسين فى كتابه: فى الأدب الجاهلى ص ٢١٣ وما بعدها كان محقاً، حين عدّ قصيدة السموأل لامرئ القيس انتحالاً لنسل السموأل، ولاسيما أن أبا الفرج الأصفهانى قد عبر عن شك مماثل بناءً على حداثة لغة القصيدة (الأغانى ٨/٧٢= الأغانى ط٣، ٩/٩٧= الأغانى ط٤، ٩/٩٥) .- استطاع و. عرفات بلاشك أن يثبت أن سلسلة القصائد التى يعزوها طه حسين إلى حسان بن ثابت فى تقريظ الأنصار (مؤازرى النبى فى المدينة) وقصائده فى رثاء النبى لايمكن أن تكون قد نظمت إلا فى زمن لم يعد للأنصار فيه سياسياً أى دور، وصارت المدينة مصراً غير مهم، أى بعد وفاة حسان بزمن طويل ويعد أغلب قصائد حسان فى رثاء الخليفة عثمان كذلك انتحالات متأخرة قارن: W. Arafāt: The Historical Significance of later Ansàri Poetry. BSOAS 29 (1966), 1-11; 221-232.
(الأهمية التاريخية لشعر الأنصار المتأخر)، وله أيضاً:
The Elegies on the Prophet in their historical perspective JRAS 1967, 15-21
(قصائد رثاء النبى من منظورها التاريخى)
وله أيضاً: The historical Background to the elegies on Uthmān b. ʿAffān attributed to Ḥassān (الخلفية التاريخية لقصائد رثاء عثمان بن عفان المنسوبة إلى حسان بن ثابت)،=

١٨ (الشعوبية) إلى وضع قصائد على لسان العرب القدامى فى مدح الفرس/، واختلق (وضع) العرب فى مقابل ذلك أبياتاً تدلل على قدم الحضارة (الثقافة) العربية[٢٣]. (جـ) أحب القُصّاص ورواة الأخبار التاريخية أن ينوّعوا عرضهم بقصائد. وأشهر مثال على ذلك السيرة النبوية لابن اسحق (المتوفى ٧٦٧م أو ٧٦٨م). وقد شك ابن اسحق نفسه، ومُهذّبها ابن هشام (المتوفى حوالى سنة ٨٣٤م) فى بضع قصائد، غير أنهما أوردها فى النص[٢٤].

لم يوفق مَرجليوث وطه حسين فى أن يثبتا عدم صحة الشعر العربى القديم فى مجمله- غير أن نظريتهما لعلها بشكل مؤكد، وبخاصة فيما يتعلق بنقد الرواية فيما بعد صدر

=b. Thābit, BSOAS 33 (1970), 276-282.

وقارن كذلك ريجى بلاشير: R. Blachère

Influences héréditaires et problèmes posés par la recension de la poésie archaique, (الآثار الموروثة ومشكلات يثيرها نقد الشعر القديم).

Arabic and Islamic Studies in honor of H.A.R. Gibb, Leiden 1965, 141-146= Blach An 43-49.

(٢٣) HusAd 174-179 طه حسين : فى الأدب الجاهلى-. وهكذا فقد ألّف محمد بن حسين اليمانى كتابه (مضاهاة أمثال كتاب كليلة ودمنة بما أشبهها من أشعار العرب (نشرة محمد يوسف نجم، بيروت ١٩٦١) يثبت فيها أن الأمثال التى تتضمنها مجموعة الحكايات الخرافية الفارسية، كليلة ودمنة كلها وردت لدى الشعراء القدامى. ويؤكد ناشر الكتاب (ص ٦-٨) أن الأشعار التى استشهد بها اليمانى لشعراء معروفين يصعب إثبات صحتها من جهة، وبذلك أجاز اليمانى النحل فيها لتمجيد العرب من جهة أخرى. ومن المعروف عموماً (مثل المثال الأخير ص ٢٣ فى الأصل) أن الأشعار لم تنتج إلا حسب نص ›كليلة ودمنة‹.

(٢٤) W. ʿArafat: An Aspect of forger's art in the early islamic poetry, BSOAS 28 (1965), 477-482) (جانب من طريقة النحل فى شعر صدر الإسلام)، وله أيضاً:

Early Critics of the authenticity of poetry of the sira, BSOAS 21 (1958), 453-463,

مقال (النقدة الأوائل لصحة شعر السيرة ›النبوية‹)، الذى يمكن أن يبين كيف نظم الناحلون عند نزاع قصائد لكلا المتنازعين متزامناً غالبًا. ويستنتج ذلك من البناء المطابق كلية والأسلوب ذاته للقصائد. وهى لاتتضمن حججاً متضادة (وهى فى الحقيقة ليست الحال دائماً فى قصائد الهجاء أيضًا قارن ما يأتى ص ١١٢)، بل تصف فقط وفق مادة نثرية موجودة الواقعة ذاتها من وجهات نظر مختلفة، حيث اندست لدى الناحلين عناصر إسلامية (مثل المدينة بدلاً من يثرب)، كما هى الحال أيضاً لدى الشعراء الوثنيين.

الإسلام، توصى بحيطة بالغة الصرامة، بيد أنه قد حدث العكس من ذلك. فالمعالجة الأدبية للشعر العربى التى بدأت فى الثلاثينيات احتاجت فعلاً إلى نصوص صحيحة. ومن ثم استمر المرء فى الذهاب مذهب الشك المعتدل (skeptizismus) لنولدكه وآلفارت من الناحية النظرية، وفى التطبيق تحرى المرء صحة أكثر مما صنع كل منهما.

ويبدى ر. بلاشير R..Blachère مُجَدَّداً موقفًا غاية فى السلبية من مسألة الصحة، وهو أيضًا لم ينحرف كثيراً من الناحية النظرية عن نولدكه وآلفارت، ووقف من إمكانية إعادة البناء -فى حقيقة الأمر- موقفاً أشد تشككاً، وبخاصة أنه لم يبْقَ/ عند تطبيق النظرية ١٩
فى نقده لشعراء فرادى على شيء صحيح إلا نادراً. فقد تكررت باستمرار كلمة "pastische" (نحل/انتحال)*. ويرى فى الشاعر الأموى جرير أول شاعر عربى، لم يختلق الناحلون شخصية الشعرية بل كانت صحيحة[٢٥].

وفى الخمسينيات تلقى النقاش حول الصحة دفعة جديدة حين ظن كل من فؤاد سزگين وناصر الدين الأسد أنهما بافتراض الكتابية Schriftlichkeit المبكرة للرواية قد عثرا على حجة قوية جديدة لصحة الشعر العربى القديم[٢٦].

(*) كلمة pastische صيغة فرنسية للكلمة فى اليونانية واللاتينية، وهى صيغة قديمة تعنى محاكاة أو تقليد لأسلوب مؤلف ما أو أفكاره، وهذا معنى إيجابى للكلمة مايزال مستخدمًا إلى اليوم بمعنى معارضة أو توليف. وهو معنى فيما رأى لم يقصده المتكلم، وإنما قصد المعنى السلبى للكلمة وهو النحل أو الانتحال أو التزييف أو التزوير. ومن ثم يقابل معنى الكلمة الألمانية المستخدمة هنا كثيراً، أى Fälschung وهى أقوى من Entstellung (تحريف) و Unterschieben (أى نسب أو زور) (المترجم).

(٢٥) BlachHist 494 مختصر يقصد به المؤلف كتاب بلاشير الشهير: (تاريخ الأدب العربى) Histoire de la littérature arabe. Paris 1952-64.

(٢٦) ظهرت رسالة الدكتوراه لناصر الدين (التى نوقشت فى القاهرة سنة ١٩٥٥) سنة ١٩٥٦ (مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية، القاهرة ١٩٥٦). ويبدو أن دراسة يوسف العش: نشأة تدوين الأدب العربى، كتاب المحاضرات العامة للجامعة السورية لعام ٥٢/٩٥١، الذى كان قد انته بسبب قلة المادة إلى نتائج مشابهة- ظلت غير معروفة له. أما فؤاد سزگين فقد تبنى نظرية الكتابية فيما يتعلق بالشعر العربى فى سنة ١٩٧٥ فى كتاب تاريخ التراث العربى/

كان ف.كرنكو F.Krenkow (٢٧) قد جمع أخباراً عن المعرفة بالكتابة لدى الشعراء العرب القدامى: فقد شبّه الشعراء آثار الطلل الدراسة بحروف الكتابة، وهو فى الحقيقة لايعنى أنهم يستطيعون قراءة هذه الحروف. وتحكى أخبار متفرقة عن تدوين القصائد. وفى الواقع لايكون ذلك فى الغالب إلا حين ينبغى أن تتناقل هذه القصائد من قصائد المدح التى نُظِمت فيه. وفى العصر الأموى صارت الأخبار عن تدوين قصائد أكثر شيوعًا وأصدق. ولكن ذلك كله لايعنى إلا القليل حول إذا ما كانت معرفة بالكتابة قد استخدمت حقًا أيضًا لرواية الشعر، وإذا ما كان الرواة قد تناقلوه بناءً على أسس كتابية. ومع ذلك فقد افترض كل من الأسد وسزگين الأمر الأخير مباشرة، حيث استعمل الأسد أسبابًا داخلية أيضًا: فربما لايكون من الممكن أن تنظم القصائد الطوال (١٠٠ بيت تقريبًا) فى الرأس، إذ كان على الشاعر أن يسجل ملحوظاته من وقتٍ لآخر. ولعل القبائل والحكام كان لديهم اهتمام بالحفاظ على قصائد مدحهم

=الجزء الثانى (GASII)، برغم أنه كان قد قدم بادئ الأمر نظريات أقيمت على أبحاث مصادر البخارى فى: Buhâri'nin Kaynaklari arastirmalar, Istanbul 1956.

(٢٧) The use of writing for the preservation of ancient Arabic poetry, Oriental Studies presented to E.G.. Browne Cambridge 1922, 261-268 (استعمال الكتابة فى حفظ الشعر العربى القديم).

(*) كرنكو هو الاسم المعروف له وإن كان اسمه الحقيقى فريتس كرنكوڤ لأنه مستشرق ألمانى الأصل، نشر ضمن مطبوعات دائرة المعارف العثمانية بعض أعماله، ومن أهم الدواوين التى حققها ونشرها ديوان مزاحم العقيلى وديوان طفيل بن عوف الغنوى وديوان الطرماح بن حكم الطائى متناً وترجمة انجليزية، مع مقدمة وشروح واستدراكات وفهارس ومعجم لمفرداتها بالعربية والانجليزية (ليدن ١٩٢٨). وقصيدة كعب بن زهير فى مدح النبى ﷺ وشرحها للإمام التبريزى وشعرعمرو بن كلثوم ويليه شعر الحارث بن حلزة (بيروت ١٩٢٢م)، وكتاب المجتنى من المجتبى لابن دريد، وقد شوهه طابعوه (دائرة المعارف فى حيدر آباد ١٣٤٢هـ)، وحماسة ابن الشجرى، متناً وترجمة، وقد حذفت المطبعة شكله وحواشيه (حيدر آباد ١٣٤٥هـ) وكتاب ابن العميثل: ما اتفق لفظه واختلف معناه، وكتاب الجمهرة لابن دريد فى ثلاثة أجزاء (حيدر أباد ١٩٢٨م) وكتاب أخبار النحويين البصريين للسيرافى، وكتاب التيجان فى تواريخ ملوك حمير لابن منبه، وفى ذيله ما بقى من رواية عبيد بن شريه عن الأمم البائدة، نقلاً عن ثلاثة مخطوطات يمانية، ومعجم الشعراء للمرزبانى، والدرر الكامنة لابن حجر العسقلانى،=

مكتوبة(٢٨). وافترض الأسد وسزكين بالإضافة إلى ذلك بشكل موازٍ روايةً شفهية أيضاً(٢٩) ./ وأخيراً يشير سزكين، كما أشار نولدكه(٣٠)، وكرنكو من قبل، إلى أن بعض البدائل ٢٠ فى القصائد لايمكن أن تفسر إلا بأنها ناتجة عن أخطاء فى الكتابة، وليست ناتجة عن أخطاء فى السمع.

لا أريد هنا أن أناقش صحة نظرية «الكتابية» مناقشة مفصلة، إذ إنها يمكن بالكاد أن تسهم فى مسألة الصحة حسب رأيى، حتى حين ينبغى أن تكون الرواية بأكملها قد وردت كتابة، فإن ذلك لايخبر بشىء مطلقاً عن الصحة. فأوجه الانتحال المتعمدة ممكنة بسهولة من الناحية الكتابية مثلما هى كذلك من الناحية الشفهية، والنص المُحرَّف بالنسبة للناحل ليس غير موافق لهواه مثل شخص ذى معارف مُحَرَّفة. مثل ذلك يسرى على الفُقدان الكلى، فيمكن لمخطوطة ما أن تُتْلَف تماماً قبل أن تُنْسَخ مثلما يمكن أن يموت الإنسان قبل أن ينقل علمه(٣١).

والمعانى الكبير لابن قتيبة، والأمالى لليزيدى، والجماهر فى معرفة الجواهر للبيرونى، والمنتظم لابن الجوزى والمؤتلف والمختلف للآمدى والأفعال لابن القطاع وكتاب الجرح والتعديل لابن أبى حاتم، وغيرها من تحقيقات المخطوطات النادرة، كما أن له مقالات كثيرة ودراسات مفيدة وتعليقات نقدية قيمة وفهارس دقيقة لبعض الكتب الضخمة. اعتنق الإسلام وسمى نفسه (محمد سالم الكرنكوى). (المترجم)

(٢٨) As Mas 621 ناصر الدين الاسم: مصادر الشعر الجاهلى.

(٢٩) As Mas 621-629; GASII22

(٣٠) Nold Beitr Poes 27-28 (مختصر سبق توضيحه فى هامش (٨)).

(٣١) من البدهى أنه ثمة اختلاف إلى حد ما حين ينتقل إرث (تقليد) ما كلية، ففى هذه الحال يمكن للكتابة أن تجتاز فضاءات زمنية طويلة، ولذا لم يحفظ لنا الأدب السومرى- الأكادى إلا من خلال الكتابة المسمارية، ولكن لا يوجد انقطاع كهذا للأرث (تقليد) لدى العرب. لاشك أن الإسلام بداية لمرحلة معينة، جعلت الاهتمام بالشعر يخبت، غير أن ذلك كان لفترة قصيرة جداً تتيح انتقال الإرث كلية. ومن الجلى أن أوجه التبدد التى تقع لاتجتاز عبر الكتابة، وإلا ما كان على الجمحى (طبقات الشعراء، تحقيق ى.هل، ليدن ١٩١٦، ص ١٠، وتحقيق محمد محمد شاكر، القاهرة ١٩٧٤، ص ٢٥) أن يشكو فقدان قصائد كثيرة فى أثناء حروب الفتوح.

ولم يَشك أحد فى أننا فقدنا القسم الأكبر من الشعر العربى القديم، ولكن كثيراً جداً منه ضاع قبل أن يُدَوَّن بوقت طويل. فلا يخطر ببال المرء سوى دواوين القبائل. وكذلك لاتدفع الكتابة تغييرات غير متعمدة، وبخاصة خلاف الكتابة العربية المبكرة، التى لاتعكس الوضع الصوتى للغة إلا بشكل ناقص للغاية(٣٢).

٢١ وقد عدَّ براونلش(٣٣) من حسن الحظ أن الشعر العربى/ قد نُقِل شفهيًا حتى بعد إدخال صناعة الورق (سنة ٨٥١م) أيضًا، إذ إن الرواية «الكتابية» هى الوحيدة التى زادت بالتأكيد من تحريف النصوص زيادة كبيرة.

وهكذا لاتقدم نظرية «الكتابية» حسب معرفتى أى حل لمشكلة الصحة. ففى السبعينيات وَجدت نظرية –الشعر الشفاهى Oral Poetry-Theorie مدخلاً إلى الدراسات العربية. ولم يكن الغرض الأساسى من هذه النظرية حل مشكلة الصحة، بل تفسير الالتزام الصياغى ومسائل أخرى فى بنية الشعرالعربى. فإذا طُبِّقت على الشعر العربى فسوف يتبين خطأ طرح مسألة الصحة، وربما أُقْصيَت. ومن ثم فإنها يجب أن تتناول هنا، ويجب أن أُفَصِّل الأمر هنا بعض التفصيل، إذ تزعم النظرية، متجاوزين أيضاً مسألة الصحة، أنها يمكن أن يكون لها أهمية فى فهم الشعر العربى.

فى بادئ الأمر طوَّر م. بارى M.Parry نظرية «الشعر الشفاهى»* منذ سنة ١٩٢٨م

(٣٢) AsMas 34-41 ناصر الدين الأسد فى مصادر الشعر الجاهلى ينكر ذلك ويزعم أنه قد عرف التنقيط قبل الإسلام، وفرق بذلك بين الحروف الكثيرة المتشابهة فى الكتابة العربية (مثل: ب = ت = ث = ن = ى؛ ح= خ= ج؛ ف= ق؛ ر= ز..إلخ). وربما كان محقاً فى أنه وجدت فى وقت مبكر جداً فى حالات فردية إمكانات نظرية للتفريق بينها غير أن كل الشواهد الباقية تدل على أن المرء كان بعيداً للغاية عن تطبيقها فعلاً بشكل عام، وحتى بعد أن أدخل الخليفة عبد الملك (٦٨٥ – ٧٠٥) حروف الإعجام المستخدمة فى الوقت الحاضر فإنها لم تستخدم بأية حال بشكل متصل، قارن ج. اندرس فى Gr Ar Phil 174 - 176 (الأساس فى فقه اللغة العربية) ترجمتُ المقالة بعنوان «الخط العربى» من ١١٣:٧٦.

(٣٣) Braun Echt 825-826 = براونلش: فى مسألة صحة الشعر الجاهلى.

* يرى زويتلر أنه ماتزال دراسة بارى «اللغة الهومرية بوصفها لغة شعر شفهى» تمثل الدراسة= الأساسية فى هذا الموضوع، فقد تتبع بارى فى هذه الدراسة الأساسية تاريخ المحاولات

على لغة هومر، ثم منذ الخمسينيات نقلها تلميذه أ.ب. لورد A.B.Lord إلى تقاليد ملحمية أخرى وبخاصة إلى الملحمة اليوغوسلافية. ولذلك فهي تسمى أيضًا بنظرية باري-لورد. وفيما بعد ذلك تبناها عدد كبير من العلماء وطُبِّقت على آداب وأجناس أدبية شديدة التباين، ووجدت مدخلاً إلى الدراسات العربية من خلال مقالة لمونرو J.T. Monroe وكتاب زويتلر M.Zwettler (٣٤).

ونظرية باري-لورد مفادها أن المنشد لايستظهر القصائد الملحمية التى تُلقى إلقاءً شفهياً، بل يُعيد صياغتها فى كل مرة عند الإلقاء وفق حكاية سابقة لم تُمَس. ومن ثم فإن كل إلقاء (إنشاد) هو نظم جديد، إذ يوجد تَوَحُّد بين المؤلف والمنشد. ولذلك ليس للملحمة فى ذاتها مؤلف ولانص أصلى. ويكون التأليف الارتجالى لحكاية طويلة فى كلام مترابط ممكناً للمنشد المرتجل من خلال توفره على ثروة صياغية ضخمة، يمكن أن يستخدمها باستمرار. ويتميز أسلوبه كذلك بتجنبه جملاً متجاوزة نهاية البيت، أى التضمين (أو التدوير، وهو أفضل لاستخدام الأول للدلالة على معانٍ أخر) Enjambement * وأخيراً يقتصر على موضوع نمطى.

القديمة والحديثة التى كانت تحاول تفسير المزيج التاريخى واللهجى الخاص الذى تكونت منه لغة الملاحم ومعجمها. انظر ترجمة د. حمزة المزينى للفصل الثالث (العربية) من كتاب مايكل زويتلر (التقليد الشفهى للشعر العربى القديم) ص ٢٦٢ ضمن كتابه المترجم (دراسات فى تأريخ اللغة العربية) دار الفيصل الثقافية ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ولايتسع المقام لمناقشة أفكار زويتلر، فربما يتاح ذلك فى وقت قريب بإذن الله فى دراسة مستقلة عن تلك الترجمة الدقيقة الفريدة التى ذللت عسر الأفكار التى طرحت فيها. (المترجم)

(٣٤) MonOr Comp und Zwe Or Trad مختصر يقصد به المؤلف دراستين؛ الأولى لمونرو، وهى: J.T.Monroe: Oral Composition in pre-Islamic Poetry, HAL (1972) (التأليف الشفهى لشعر ما قبل الإسلام (الجاهلى))، والثانية لزويتلر، وهى: M. Zwettler: The Oral Tradition of Classical Arabic Poerty, Columbus 1978 (التقليد الشفهى للشعر العربى القديم).

(*) مصطلح Enjambement «التضمين أو التدوير» بمعنى عدم اتفاق نهاية الجملة مع نهاية البيت الشعرى أو امتداد الجملة إلى البيت التالى. و«التضمين» عند البلاغيين عيب من عيوب الشعر، ويقصد به أن يفتقر البيت فى معناه إلى البيت أو الأبيات التالية افتقاراً لازمًا أو غير لازم العمدة لابن رشيق ١/ ١٧١، يخل التضمين إذن باستقلال البيت بمعناه القديم إخلالاً تامًا. وربما ينظر إلى التضمين العروضى على أنه يقوم بدور كبير فى تحقيق ترابط النص الشعرى

٢٢ / ويجد مونرو وزويتلر الخصائص الثلاثة الأخيرة مرة أخرى فى القصائد العربية القديمة (انظر ما يلى ص ٧١ وما بعدها من الأصل)، الجنس الأكثر نمطية وطولاً للشعر العربى القديم، ويستنتجان من ذلك على نحو معكوس أن القصيد يجب أن يكون «شعراً شفهياً». بيد أن هذا القلب للنتيجة كما بيّن ج.شولر G.Schoeler (٣٥) غير جائز، لأن الالتزام الصياغى الخ يوجد أيضاً فى أدب مكتوب ليس غير، لاعلاقة له بالشعر الشفهى». ويتضح كذلك أن الشروط التى تميز الملحمة الهوميرية أو اليوغوسلافية ليست كلها موجودة فى الشعر العربى: ١- القصيدة ليست شعراً ملحمياً Epos، بل من الأحرى أن توصف بأنها شعر غنائى Lyrisch (انظر ما يلى ص ١٦١ من الأصل)، حين يراد استخدام المصطلح الغربى. ٢- طول القصيدة على أقصى تقدير مائة وعشرون بيتاً، وبذلك يمكن أن تستظهر بسهولة. وهكذا لم تعد هناك حاجة إلى تأليف جديد عند الإنشاد. ٣- للغالبية العظمى من القصائد العربية مؤلفون أفراد، ولذا فالجهل بالمؤلف الظاهر حتماً عن التأليف الجديد عند الإنشاد غير موجود. ٤- إذا قابل المرء بين التتابع النمطى لموضوعات القصيدة وبين الحكاية فى الشعر الملحمى فإنه ربما لاتكون قدسية الحكاية موجودة. بيد أن ذلك ربما أدى إلى لامعقولية جواز النظر إلى جميع القصائد المروية على أنها ليس سوى بدائل إنشاد لحكاية وحيدة. ٥- ليست القصائد العربية- على النقيض من بعض أجناس أكثر قصراً- تآليف ارتجالية، بل تطلبت تهذيباً طويلاً لصياغاتها. ولايبين ذلك الروايات الموافقة لذلك وحدها- فقد وصفت بعض القصائد بالحوليات، حيث قلّب الشاعر النظر فيها طيلة عام(٣٦)- بل يبينه أيضاً نص القصائد نفسه. وفى الواقع إن الموضوعات قد ثبّتت، غير أنه كان على الشاعر

فى تحليل الشعر فى ضوء نظريات إيقاعية معاصرة انظر كتاب التدوير فى الشعر، دراسة فى النحو والمعنى والإيقاع للدكتور أحمد كشك، دار غريب ٢٠٠٣م. (المترجم).

(٣٥) Schoe Anw Or Poet مختصر يقصد به المؤلف دراسة ج. شولر G. Schoeler : Die Anwendung der Oral Poetry- Theorie auf die arabische Literatur, Is/58 (1981). 205-236 (تطبيق نظرية الشعر الشفهى على الأدب العربى) ثمة حجج أخرى لى استقيت من هذا الموقف النقدى تجاه زويتلر. وقد أدلى هـ. كيلپاترك H.Kilpatrick برأيه بشكل نقدى فى: JAL 13 (1982), 142-148. وكان باتسون M.C.Bateson (Bat Struc Cont 33-36) قد عارض قبل مونرو وزويتلر إمكانية تطبيق نظرية بارى لورد على الشعر العربى القديم.

(٣٦) Nold Beitr Poes22 مختصر سبقت الإشارة إلى المقصود منه أيضاً فى الهامش رقم (٨).

لذلك أن يصب كل مقدرته فى الصياغة اللغوية، وهو ما لم يكن يصنع، فى الارتجال(٣٧).

/ من البدهى أن زويتلر لم ينظر أيضًا إلى كل ذلك. ومن ثم فقد قَدّم عمليًا كل ٢٣
الشروط التى كان قد اشترطها بارى– لورد لنشأة «الشعر الشفهى»، وأصرّ فحسب على أن الشعر العربى القديم كان بالتأكيد للإلقاء الشفهى. غير أن تلك حقيقة واضحة وضوح الشمس، لم يجادل فيها مطلقًا أىُّ عالم فى الدراسات العربية، وتصدق على نحو مماثل على الشعر العباسى المبكر الذى ينكر زويتلر عليه خاصية «الشعر الشفهى».

ما الموقف الآن من نتائج الرواية الشفوية التى عُرفت عن أتباع بارى ولورد، أى الالتزام الصياغى، والتضمين، ونمطية الموضوعات؟ بلاشك أن نمطية الموضوعات قد قُدّمت، بل، تتجاوز الفترة العربية القديمة إلى القرن التاسع عشر الميلادى. وهكذا فإنها غير مرتبطة «بالشعر الشفهى». وذلك يسرى أيضاً على التضمين (التدوير)، الذى يزداد شيوعه حقًا بمرور الوقت، غير أنه يرد أيضًا فى الشعر العربى القديم (انظر ما يلى ص ١٤٩–١٥١ فى الأصل). إن أهم حجة لمونرو وزويتلر هى الثراء الصياغى للشعر العربى القديم. وحسب

---

(٣٧) من الجلى أن الدارسين العرب بصفة خاصة متشككون فى إمكانية تأليف قصائد ارتجالاً، فالأسد (انظر ما سبق ص ١٩ من الأصل) يعد كذلك الملحوظات المكتوبة فى أثناء النظم ضرورية، ولعل انحيازه للكتابة قد دفعه إلى ذلك. ولايصدق هذا على م. عجمى ص ١١–١٢ M.Ajami:= Aj Neckv 11-12
The Neckveins of winter. The controversy over natural and artificial poetry in medieval Arabic literary criticism. Leiden 1984.
(أوردة الشتاء، الخلاف حول شعر الطبع وشعر الصنعة فى النقد الأدبى العربى فى العصور الوسطى) الذى يتشكك فى سياق مختلف تمامًا كذلك زعم ابن قتيبة فى أن ابنى مطير (المتوفى ٧٧٨٦م) قد ارتجل قصيدة من ١٥ سطراً عن المطر E'Atw Nr.1 = شعر الوليد بن يزيد، نشر حـ. عطوان، عمان ١٩٧٩). إلى جانب كونها فنية؛ إلى أى مدى يجب أن يصدق ذلك على قصائد طوال! ويتشكك ى.بن شيخ(J.Bencheikh: Poétique arabe Paris 1975 Bench Poét فى (الشعر العربى) بالنسبة للعصر العباسى فى أن يتعلق الأمر بقصائد مرتجلة فعلاً مع القصائد المستشهد بها فى الحكايات (النوادر) عبر إنشاد ارتجالى.

باري ولورد تُمَكِّن الصياغات المنشدين المرتجلين من الإنشاد الارتجالي. وفى الواقع لاتكاد جُلُّ الصياغات التى كشف عنها مونرو وزويتلر فى حد ذاتها تتحدد(٣٨). فماتزال هناك صياغات غير قليلة باقية لوصف الشعر العربى بأنه ملتزم صياغياً. بيد أن ذلك لايسرى على الشعر العربى القديم فحسب، بل على الشعر المتأخر أيضاً. ويزعم مونرو أن الالتزام الصياغى قد قَلّ فى العصر العباسى (٣٩)، ولكن زويتلر قد نبّه إلى أن مونرو حاول أن يعثر على الصياغات العربية القديمة فقط فى الشعر الأحدث. وربما لا توجد نتيجة قابلة للمقارنة إلا حين يُبحث بادى الأمر الالتزام الصياغى فى كلا المجالين بحثاً متزامناً. وفى ذلك قد يُوجد فى قصائد القنص والخمر العباسية /ثراء صياغى، لايقل عن الثراء الصياغى فى ٢٤
قصيدة ما قبل الإسلام (الجاهلية)(٤٠).

ويمكن كذلك أن يُشار إلى جزئيتين فى الالتزام الصياغى:

١ - حين رأى مونرو(٤١) أن بحثاً للاستعمال الصياغى لدى شعراء مفردين ربما يجيز تقرير خصوصيات أسلوبية فردية، ووضع تأريخ لأوجه التبعية الأدبية، فإنه بذلك يتناقض مع نظريته الخاصة، التى لايمكن أن يوجد وفقاً لها شعراء منفردون.

٢ - يعد زويتلر(٤٢) نظريات باتسون، التى ترى فى الصياغات وسيلة لدى الشاعر لبناء

---

(٣٨) فهى أحياناً ليست شائعة بدرجة كافية لذلك الأمر، وأحياناً مختصرة جداً. ولذلك يصف الكلمة المكونة من مقطعين غير النادرة فى النثر أيضاً «ذكرى» بأنها صيغة (ملتزم بها).

(٣٩) Zwe Or Trad 48-49 مختصر سبقت الإشارة إلى المقصود منه فى الهامش (٣٤).

(٤٠) Ham Art 73-74 مختصر يقصد به المؤلف كتاب هامورى: A. Hamori: On the Art of Medieval Arabic Literature, Princeton 1974 (حول طبيعة الأدب العربى فى العصور الوسطى)، يمثل هامورى كذلك وجهة النظر المضادة، حين يقول إن المضمون فقط فى الغالب قد صار عرفياً فى شعر ما قبل الإسلام على أساس الثروة اللفظية الأكثر ثراءً، وليس النص بتمامه. وعلى النقيض من ذلك فى شعر الخمر (الخمريات) العباسية فقد شاع الوصف العرفى «تقلص إلى قوالب بناء أساسية».

(٤١) Mon Or Comp 24-41 مختصر سبقت الإشارة إلى المقصود منه فى الهامش (٣٤).

(٤٢) Zwe Or Trad 215 مختصر سبقت الإشارة إلى المقصود منه فى الهامش (٣٤).

توليفته (انظر ما يلى ص ١٥٢ من الأصل)، دليلاً على صحة نظرية «الشعر الشفهى». وفى رأيى أنه مما يتنافى بعضه مع بعض أن تستخدم الصياغات من جهة لتشكيل بناء العمل تشكيلاً فنياً، وتستخدم من جهة أخرى لتيسير الإنشاد الارتجالى السريع. إن باتسون نفسه قد لاحظ هذا التناقض، ورفض بشدة نظرية «الشعر الشفهى».

ولايبعد عن ذلك حل مسألة: هل كان الشعر العربى القديم شعراً شفهيًا، بمقارنته بالشعر الشعبى (العامى) العربى الشفهى الحديث(٤٣)، إذ يتضح فى ذلك أنه بين البدو المعاصرين لاتُنْظَم ارتجالاً إلا قصائد قصيرة (بِدْعة)، أما القصائد (الطوال) فتؤلف بعناية وفى مدة طويلة. وفيما يتعلق بالرواية فإن أقوال المؤلفين تختلف فيما بينها. ففى رأى بيلى Bailey تُحفظ القصائد، ولاتكاد تخضع لتغييرات، وفى رأى علوية Alwaya يقع تأليف جديد بمفهوم نظرية- «الشعر الشفهى»، يطمس فى الواقع المضمون الأصلى غالبًا، وذلك حين تُسبك قصيدة من خمسة عشر بيتاً فى بيتين.

ويبدو لى من كل ذلك الخلوص إلى أن الشعر العربى القديم لم يكن (شعراً شفهياً). ولو
كان (شعراً شفهياً) حقًا بمفهوم بارى ولورد لكان مونرو وزويتلر/ على حق بلاشك فى أن ٢٥
مشكلة الصحة والبدائل وأوجه العزو المتناقضة إلى الشعراء قد حُلَّت من تلقاء نفسها، إذ لم يعد يوجد لها عمق تاريخى. فربما كانت كل قصيدة فى الشكل الموجود لدينا «أداء تأليف» "composition-performance" (لموضوع موجود منذ مدة طويلة) من الزمن الذى دُوِّنت

---

(٤٣) قارن كذلك س. علوية S. Alwaya: Formulas and themes in contemporary bedouin oral poetry, JAL8 (1977), 48-76

(صيغ الشعر الشفهى البدوى المعاصر وموضوعاته)، و H.Sioud:

Rapports structuro- thématiques entre la poésie orale tunisienne et la poésie pré-islamique, CT 26 (1978), 191-218

(علاقات تركيبية وموضوعية بين الشعر التونسى الشفوى وشعر ما قبل الإسلام)، و C.Bailey:
The narrative Context of the Beduin qastdah-poem, Falklore Research Center 3 (1972), 67-105

(السياق السردى لقصيد البدو).

فيه. ولاتمثل التبديلات (البدائل) إلا أوجه أداء مختلفة. ولم تعد هناك حاجة إلى محاولة إعادة إنشاء النص الأصلى، إذ لا يوجد أصل فى «الشعر الشفهى».

ولما كانت صحة الشعر العربى القديم لم تثبت إلى الآن بأى منهج، بل يمكن بالتأكيد نفيها فإنه يطرح لكل عرض السؤال الآتى: كيف ينبغى أن يكون حال الصحة تجاه هذا الوضع؟. يمكن بادئ الأمر أن يُقال إنه يبدو من غير الممكن أن يوصف الشعر العربى القديم، كما فعل مرجُليوث وطه حسين، بأنه غير صحيح فى مجمله. فلو لم يوجد مطلقاً شعر ما قبل الإسلام (جاهلى) أو أنه قد ضاع كليةً مع ظهور الإسلام لما كان لدى فقهاء اللغة الناحلين فى العصرالعباسى نموذج يستطيعون أن ينحلوا وفقاً له، وهكذا فإنهم قداحتاجوا إلى نموذج، حيث يعكس شعر ما قبل الإسلام العلاقات الاجتماعية زمن البدو كليةً، الذى لم يُعد موجوداً زمن فقهاء الحواضر. وليس من الممكن أيضاً أن النحاة ومفسرى القرآن قد اختلقوا عمداً شعراً بأكمله ليستجلبوا شواهد لهم. ولعل منهج أبيات الاستشهاد بأكمله لم ينشأ مطلقاً إلا حين لم يكن أساس معين من القصائد الصحيحة موجوداً، تلك (أى الأبيات) التى ربما كانت قوة إثبات حقيقية أو قَدَّمت أوجه إعانة على الفهم. فلايمكن أن تُزَوَّر شواهد منحولة إلا بعد نشوء المنهج.

وهكذا فإن ما بقى لنا هو قصائد صحيحة تارة، وقصائد منحولة وفق نموذج هذه القصائد الصحيحة. أما إمكاناتنا للفصل بينهما فمحدودة للغاية. فقد عمل الناحلون أحياناً بغيرحرص، وقد نَدَّتْ عنهم أخطاء وبخاصة المفارقات التاريخية Anachronismen (٤٤)،

(٤٤) فليس من الممكن أن يشير الأعشى فى بعض أبيات ubi sunt qui ante nos «حينما يكون هؤلاء الذين قبلنا»، EGey= E Hus 36/8ff قصائد ميمون الأعشى، تحقيق د. جابر، لندن ١٩٢٨ وديوان الأعشى ميمون، تحقيق م. حسين، القاهرة حوالى ١٩٦٠) إلى موت هرقل (٦١٠-٦٤٠م) إذا كانتِ الرواية على حق ا لقائلة بأن الأعشى توفى بين ٦٢٥ و٦٣٠م، وكذلك ذكر يوم سا آتيدمى (٦٢٧م) فى عشرة أبيات غير ممكن إذا كانت القصيدة، كما يقول الشارح، قد وجهت إلى ملك الحيرة إياس بن قبيصة (كذا!) (المتوفى على أكثر تقدير ٦١٣م) ربما يقصد البيت العاشر فى قصيدة مدح إياس، وهو:

التى تجيز لنا /إثبات عدم صحة قصيدة ما. وعلى النقيض من ذلك فإن الدليل العكسى، أى ٢٦
دليل أن القصيدة صحيحة، أصعب بكثير جداً(٤٥)، ولذا فإن أحكاماً مناسبة من طرف دارسى العربية لم تعط حتى الآن فى الغالب إلا وفق الإحساس، وبناءً على ذلك صَدَرَتْ متناقضة. ولا يدور بخلد المرء إلا الحكم المتناقض على قصائد مشهورة مثل معلقة امرئ القيس ولامية
العرب للشَنْفَرى!(٤٦) /وللفصل بين الصحيح وغير الصحيح وفق معايير موضوعية، ليمكن ٢٧

وهرقـــــلا، يوم سا آتيدمَى　　　　من بنى بُرجان فى البأس رَجَحْ

= فالأبيات إذن يجب أن تكون منسوبة، قارن ف. كاسل: W.Caskel: Ein sonderbarer Anonymus des ersten Jhdts. d. H., Oriens 16 (1963), 89-98, (عمل متميز مجهول المؤلف فى القرن الأول الهجرى) وبخاصة ص ٩١.

حول موضوعات أخرى لكاسل، قارن م.م. براڤمان M.M. Bravmann: The Return of the hero; an early Arabmotif, Stud Or Brack 9-28 (عودة البطل، حافز عربى مبكر):

(٤٥) يمكن أن يتبين بمثالين أنه من الممكن أحياناً أن يرد فى مسألة الصحة شىء بشكل إيجابى أيضاً. ت. كولسكى T. Kowalski: A Contribution to the problem the authenticity of the Diwan of as Samau'al Ar Or 3(1931), 156-161 (إسهام فى مشكلة صحة ديوان السموأل)، يستطيع أن يثبت بالتأكيد أن أبيات السموأل EBei77, Z.3-7 (ديوان عروة بن الورد والسموأل، بيروت ١٩٦٤) UHir 7/9-13 (ديوان السموأل بن عادياء، ترجمة وشرح هيرشبرج J.W. Hirschberg, Krakau 1931) لاترجع إلى ناظم الديوان السموأل بن عادياء، إذ إنها تتعلق بوضوح بوقائع فى يثرب قبل الإسلام بقليل. والشاعر على الأرجح هو سميه اليثربى السموأل بن القرظى. ويستطيع كولسكى أن يبين أيضاً أن الأمر فى الأبيات يتعلق بإجابة (معارضة) لقصيدة لقيس بن الخطيم. وتبين هذه الإمكانية، وهى تصويب النسبة الخاطئة لعلماء اللغة (كما هى الحال غالباً مع السموأل الأشهر)، أن أبيات قيس وكذلك أبيات السموأل القرظى ليستا اختلاقاً لفقهاء اللغة لأنهم لو أرادوا نحلها لأجروا الأبيات كذلك على لسان من أرادوا أن ينحلوه إياها. ولذا يثبت أن النسبة إلى السموأل بن عادياء خاطئة، بيد أنه يصير من المؤكد أن الأمر يتعلق فى كلتا القصيدتين بقصائد عربية قديمة- تبين قائمة المفردات التى اقترضها عمر بن أبى ربيعة (المتوفى بين ٧١٢ - ٧٢١هـ) من معلقة امرئ القيس التى جمعها GanMu Imr (س. جاندز S. Gandz) معلقة امرئ القيس، ترجمة وشرح، فيينا ١٩١٣، أن المعلقة يجب أن تكون قد وجدت فى زمن عمر حتى إن كانت، كما يفترض جاندز، جمعاً من أفكار قصائد أخرى لامرئ القيس. هذا الجمع لايمكن أن يحدث على أية حال إلا فى ورشة الرواة العباسيين الأوائل من نمط حماد الراوية (المتوفى حوالى ٧٧١م) أو خلف الأحمر (المتوفى حوالى ٧٩٦م).

(٤٦) تشكك العرب القدامى فى صحة لامية العرب، وجعلوا الراوية خلف الأحمر مسؤولاً عن نحلها. ف. كرنكوف فى: دائرة المعارف الإسلامية، ط١ جـ ٤ / ٣٣٤-٣٣٥، وبلاشير فى كتابه المشار إليه سابقاً BlachHist 285 انحاز إلى ذلك. وعلى النقيض من ذلك رأى الصحة

الإتيان بمعايير ذات طبيعة لغوية أو مضمونية أو أسلوبية أو إحصائية، يحتاج المرءُ ابتداءً إلى مادة لغوية Corpus من قصائد صحيحة بشكل مؤكد، يمكن أن تفسر (تطور) بناءً عليها المعايير. وقبل أن تكون كل أوجه إيراد للأدلة حلقات مفرغة أساسًا(٤٧). وفى الواقع تكون الحلقات المفرغة مثمرة أحياناً، وذلك حين تؤدى بناءً على فرضية عمل لم تثبت صحتها ابتداءً، إلى نتائج تتأكد الحاجة إليها فيما بعد فى سياقات مختلفة. ومن هذه الناحية أعد بحوثاً، مثل التى أجراها ج.أ. فون جرونباوم حول تأريخ الشعر العربى القديم على أساس أنماط مختلفة للوصف(٤٨)، مفيدة دون أدنى شك. غير أن النتائج ماتزال تبدو لى غير مؤكدة بدرجة كافية، وماتزال مبعثرة للغاية أيضاً، حتى يُكْتَب وفقًا لها تأريخٌ لتطور الشعر العربى القديم فى ترتيب زمنى موضوعى، فالترتيب الزمنى الموضوعى يبدو لى أنا نفسى،

كل من ج.. ياكوب G. Jacob فى دراساته المختلفة للشنفرى، وف. جابريللى حول صحة «لامية العرب» F. Gabriel: Sull' Autenticita della, lamiyyat al 'arab", RSO 15 (1935), 358-361, يرفض ستيتكيفتش S.P. Stetkevych: Arche type and attribution in early Arabic poetry: al- shanfara and the Làmiyyat a L'Arab. International Journal of Middle East studies 18 (1986). 361-90 (النمط الرئيسى والنسبة فى الشعر العربى المبكر) تأليف خلف الأحمر لها، بل يعد مسألة المؤلف غير ذات أهمية، إذ يتعلق الأمر فى القصيدة بالنمط الأساسى (عبور لم يتم) (انظر ما يلى ص ١٥٩)، كما أنه ربما صاغ رواة أخبار الشنفرى على النمط الأساسى لـ (عابر لم يعبر)، وبذلك تقترب للغاية من وجهة نظر أتباع نظرية «الشعر الشفهى». ويعد حكم ر. سويسى أيضا انطباعياً، برغم أنه ليس من المحتم أن يكون بسبب ذلك خاطئاً، R. Souissi: Waddah al-Yaman, le Personnage et sa légende, Ar 17 (1970). 252-308, bes. 284 (وضاح اليمن الشخصية وأسطورتها)، إذ يعد قصيدتين للشاعر الأموى وضاح اليمن صحيحتين بشكل مؤكد (بينما يمكن أن تكون كل الأخريات منسوبة)، إذ تبوح فى التاريخ المستتبع لها بواقعية، لاتطابق النموذج الشعرى: فهو يعنى بمحبوبته المصابة بالجذام، غير أنه يتركها بعد ذلك متوجهًا إلى نسوة أُخريات. وربما كان النموذج الشعرى موجوداً للتغنى بالشقاء.

(٤٧) من هذه الناحية مطالبة ستيتكيفتش فى StetkObs Ar Poet، وهى دراسة له بعنوان: Some Observations on Arabic Poetry JNES 26(1967), 1-12 (بعض ملحوظات حول الشعر العربى) بأنه ينبغى على الدراسات العربية أن تتخلى فى مسألة الصحة عن الإحساس (الانطباع)، وأن تطبق مناهج تاريخية ولغوية. وهو حق من الناحية النظرية، ولكنه مطلب يتعذر تحقيقه من الناحية العملية.

(٤٨) Grun Chron مختصر يقصد به المؤلف دراسة جرونباوم حول تأريخ الشعر العربى المبكر Zur Chronologie der früharabischen Dichtung, Orientalia NS 8(1939), 328-345.

لو كان كل ما بقى لنا صحيحاً، وكان من الممكن التأريخ لكل الشعراء، صعباً للغاية، إذ إنه من المؤكد أن جزءاً مهماً من الشعر العربى القديم قد ضاع، ولايستطيع المرء أن يعرف مطلقاً إذا ما كانت ظاهرة استشهد بها للمرة الأولى على فترة متأخرة هى فى الحقيقة ليست أقدم. ولذلك فإنى أريد مؤملاً أن تكون كل أوجه الانتحال قد صنعت بإتقان، وألا يتعكر صفو الصورة الكلية(٤٩)، بحيث / ينظر إلى الشعر العربى القديم على أنه وحدة، وألا يحاول إعادة ٢٨
بناء تطور له إلا بناءً على معايير داخلية، حيث يمكن بوجه عام أن يكون الشاهد على مرحلة أقدم من ناحية تأريخ التطور هو أحدث موضوعياً من الشاهد على مرحلة أحدث.

ويجب أن يُنَبه كذلك إلى أن القصائد، التى من المفترض أن تكون صحيحة، غير متاحة لنا أيضاً فى صيغتها الأصلية، ويتبين ذلك فى البدائل الكثيرة وتغيير مواقع الأبيات وأسطر الشعر المتباينة فى روايات عدة. ويمكن أحياناً أن تكون بعض الأبيات فى قصيدة ما صحيحة، وبعضها الآخر غير صحيح بصورة مؤكدة(٥٠). ويمكن أن ترجع البدائل إلى

---

(٤٩) هذا لايعنى أننى سوف اعتمد بلا تمحيص على المادة المشكوك بقوة فى نحلها. وإذا أمكن فلن أستقى شواهدى من السيرة النبوية وأعمال مشابهة. ونستبعد كذلك قصائد آباء النبى وعلى ...إلخ، قارن حول ذلك كتاب بلاشير الذى سبقت الإشارة إليه Black Hist 174. وكذا ارتباطاً بهذا الغرض، تعرضت أيضاً شواهد مفسرى القرآن والنحاة للنحل بقوة، قارن As Mas 632-634 كتاب ناصر الدين الأسد الذى سبقت الإشارة إليه. أما الطبعات النقدية للدواوين التى قام بها الأجيال الثلاثة الأولى من اللغويين فتبدو هى الأكثر صحة. وحيث لايوجد ديوان فسوف يعتمد على الرواية العربية فى المجموعات الشعرية... إلخ، ويجب أن يجرى الأمر فى ذلك مجرى آلياً كليةً: وبعد استبعاد كل ما يلاحظ فيه كذلك سبب للخطأ فإن الاحتمال الأكبر هو ما تقوله أغلب المصادر مستقلة بعضها عن بعض، قارن الأسس التى وضعها كل من ر. ڤايبرت R. Weipert: Studien zum Dīwān des Ra'ī, Freiburg 1977, 51-67 (دراسات حول ديوان الراعى النميرى)، وك. مولر K.Müller: Kritische Untersuchungen zum Diwan des Kumait b. Zaid, Freiburg 1979, 15-31 (بحوث نقدية حول ديوان الكميت بن زيد).

(٥٠) وهذا ما صنع عرفات احتمالاً فى: W. Arafat: A controversial Incident and the related poem in the life of Hassan b. Thabit. BSOAS 17 (1955), 197-205 (حدث متناقض والقصيدة المنسوبة فى حياة حساف بن ثابت)؛ ذلك أنه فى قصيدة من ١٢ بيتاً لحسان بن ثابت ٥ أبيات صحيحة، إذ إنها تظهر الواقعة التاريخية التى ترمز إليها، غير أنه بالتأكيد ليست صحيحة أبيات القصيدة ذاتها التى تتضمن وصية إلى ابن حسان الذى لم يكن قد ولد بعد وقت الواقعة.

الشاعر نفسه(٥١)، أو يكون منشؤها الرواية. فإذا نشأت البدائل من خلال الرواية فإن كبر عددها هو بالأحرى علامة على صحة قصيدة ما أكثر من نحلها، لأنها تشير إلى طريق طويلة من الرواية، ومن ثم إلى ذروة القدم(٥٢). ويسرى الأمر ذاته على /رواية المقطوعة، ٢٩
والقصائد التامة بلا بدائل تحوم حولها الشبهات بسهولة بأوجه نحل قديمة وفق نموذج قصائد عادية مبتكرة(٥٣).

وعلى الرغم من أن الحديث فيما تقدم لم يكن إلا عن الشعر العربى القديم فإن جزءاً كبيراً مما قيل يسرى على الشعر المتأخر. وفى العصر الأموى تعرضت القصائد الرومانسية فى الشعر العذرى بوجه خاص للنحل(٥٤)، وفى العصر العباسى الأول أيضاً كان الأمر كذلك فالقصائد لم تجمع بشكل منظم إلا بعد موت الشاعر بزمن طويل(٥٥). وفى داخل القصائد لاتكاد تكون غزارة البدائل أقل مما فى الشعر العربى القديم(٥٦). وبسبب هذا التشابه فى المشكلات لن أتناول مرة أخرى مسألة الصحة عند معالجة فترات الأدب المتأخرة فى المجلد الثانى.

---

(٥١) تنقيحات واضحة للشاعر تبينها مقالة ج. شولر G. Schoeler: Arabistische Literaturwis-senschaft und Textkritik, Is/55 (1978), 327-339 (الأدب العربى ونقد النص) من خلال مثال الشاعر العباسى أبى نواس، ومقالة G. Schoeler: Die Anwendung der oral poetry-Theorie auf die arabische Literature, Is/58 (1981) 205-236 Schoe Anw Poet 229 (تطبيق نظرية الشعر الشفهى على الأدب العربى) من خلال مثال لشاعر بدوى حديث.

(٥٢) يمكن أحياناً أن تنشأ بدائل غزيرة من خلال نحول أيضاً، قارن أ. فيشر A. Fischer: Ein angeblicher Vers des "Abīd b. al-Abraṣ (بيت منسوب لعبيد بن الأبرص) نظرة نقدية فى ورشة اللغويين العرب Mélanges Maspero, III, Kairo 1935/40, 361-375، ثمة جملة نثر ترجع فيما يزعم إلى عبيد، بدت مصادفةً مثل بيت غير كامل من المتقارب، جعلها اللغويون بمكملات غاية فى التباين بيتاً كاملاً.

(٥٣) Blach Hist 182 مختصر سبقت الإشارة إلى القصد منه فى هامش(٢٥).

(٥٤) بيد أنه يمكن أيضاً فى أغراض أخرى أن تفترض نحول. يريد يوسف هل مثلاً فى مقالته J. Hell: Al- Farazdaks Loblied auf 'Ali ibn al-Husain, Festschrift E. Sachau, Berlin 1915, 368-374 عن قصيدة للفرزدق فى مدح على بن الحسين أن يعد ثلاثة أبيات فقط صحيحة من ٤٢ بيتاً، رويت فى مصادر مختلفة كالراجعة إلى الشيعة المشهورين حول القصيدة.

(٥٥) R. Blachère: Le cas Baššar dans le développement de la poésie arabe, Blach An 583-602, bes. 599-600 (حالة بشار داخل تطور الشعر العربى) E. Wagner: Die Über lieferung des Abu Nuwas Diwan und seine Handschriften, Wiesbaden 1958 (رواية ديوان أبى نواس ومخطوطاته).

(٥٦) Schoe Anw Or Poet 231 مختصر سبقت الإشارة إلى القصد منه فى هامش ٥١,٣٥.

الفصل الثالث

الأسباب الاجتماعية للشعر العربى القديم

٣ ـ الأسباب الاجتماعية للشعر العربى القديم

/ إن الشعر العربي القديم في أصوله هو شعر بدوي. وربما وُجِدَت تأثيرات ٣٠
حضرية لبلاط اللخميين في الحيرة وفي محيط أكثر ضالة في بلاط الغسانيين أيضاً في وقت مبكر جداً، ولكنها بلا شك ثانوية، ولم تنشأ في بداية الشعر العربي. فإذا استُبعدت هذه التأثيرات الحضرية فإن الشعر العربي القديم يعكس وحده الحياة المادية، ومُثُل البدو. ومن ثم يمكن أن يُعد الشعر العربي القديم إبداعاً خالصاً للعرب البدو، وليس هناك من سبب لافتراض تأثيرات غير عربية.

وإذا كان الشعر قد صاغته البداوة كليةً أيضاً، فإن المرء لا يستطيع أن يقول عكس ذلك، وهو أن الشعر يبلغنا حياة البدو كليةً، علي الرغم من أنه يمكن أن يكون ذلك ظاهراً بادي الأمر، لأن كل ما نعرفه عن البدو العرب القدامي تقريباً يرجع إلي الشعر؛ فهو أهم مصدر لنا عن حياة البدو العربية القديمة. بيد أن هذا لا يجوز أن يخدعنا عن أن المستودع المحدود لموضوعات الشعر استبعد جوانب كثيرة للحياة، كانت موجودة بلا ريب أيضاً[1]. وهكذا لا تخبرنا القصائد بشيء تقريباً عن عبادة الآلهة، ولا نعرف إلا القليل جداً عن تبادل السلع بين البدو والحضر، وعن الحياة الأسرية وتنشئة الأطفال. وعلي النقيض من ذلك تخبرنا بالكثير عن السير إلي المنزل والجمل والقنص والحرب والموت والثأر ومجلس الشوري ومآدب بذخ للكرماء. ومما يميز طائفة من الشعر ما أخبر عن العلاقات بين الأنساب. وفي النسيب، المقدمة الحزينة للقصيدة (انظر ما يلي ص ٨٣ ـ ١٠٠ من الأصل)، يذكر الشاعر شوقه المفعم إلي الأحبة النائين
ويتذكر في الأغلب/ ملذات الجوي السالفة. وعلي العكس من ذلك في الفخر صورت ٣١
في بعض الأحيان علي نحو إباحي جداً مغامرات ظاهرة مع نساء آخرين. أما العلاقة

---

(١) NöldMo 13. = مختصر يقصد به: نولدكه، المعلقات الخمس، ونَبّه ليشتشتاتر في I. Lichenstadter: Introduction to classical Arabic literature, New York 1974, 21 (مقدمة إلي الأدب العربي الكلاسيكي) إلي أن شريحة من الحياة العربية القديمة التي يقدمها الشعر لنا ربما زاد في تضييقها اختيار فقهاء اللغة العرب. وربما كانت الصورة بوجه خاص متعددة الأشكال يقيناً لو حُفِظ لنا مزيد من دواوين القبائل.

الإيجابيـة بالمرأة الزوجـة فقـد نحيت تماماً[٢]. وتتجلي أحـادية عـرض عـلاقـات الحب أيضاً في أنهـا لا تري باستمـرار إلا وجهة نظر ذكرية للرجال، علي الرغم من أنه قد وجدت بلا شك شـاعرات، غير أنهن لم ينظمن شعر غزل، بل اقتصرن في الغالب علي المرثية[٣].

ويجب أن يعاد النظر في هذا التقرير إذا افُترِض مع بعض المؤلفين أن العلاقة الموصوفة في النسيب والمنتهية برحيل المرأة تقدم نوعاً من الزواج وفق نظام الأمومة (عهد) تبقي فيه الزوجة داخل رباط الخيمة[٤]. وبسبب هذه الصلة التعاهدية لا تُتفضح

---

(٢) حسب مؤلف جرونباوم Grun Wirk 95 0 96 : مدي الصحة في الشعر العربي المبكر، أنه قد وجد عن الزواج تعبير شعري لشجار بوجه خاص. فالشاعر الهذلي معقل بن خويلد هوي بالسيف علي يدي زوجته بطريقة دموية حين دهمها مع رجل آخر، ونظم في ذلك قصيدة شامتة Carmina Hudsailitarun. ed. J. G. L. = Hud - Ekos55/1-2) Kosegarten. I. london 1854 (أشعار الهذليين) EFar 387. V. 1-2. = كتاب شرح أشعار الهذليين، صنعة السكري، حققه عبد الستار أحمد فراج، ومحمد محمد شاكر، ثلاثة أجزاء القاهرة (١٩٦٥).

ألم تَخْشَيْ خليلَك أو تُجلّي أباك هُضيبَ عن بعض الخطاب
أقَرَّ العين أنْ حُزِمَتْ يداها ومـا إن تُحـزمان عـليَ خضـابَ

ويصور حاجب بن حبيب نقاشاً مع زوجته حول بيع فرس (الترجمة انظر ما يلي ص ٦٩: ٧٠ في الأصل). واشتهر الشاعران جران العود والرحال بقصائد في زوجتيهما الشرستين، A.kh. Kinany: The Development of خالد كناني =Kin Gaz 336u. 353-354 gazal in Arabic literature. Damaskus 1951 (تطور الغزل في الأدب العربي).
وأخيراً يمكن أن تظهر النساء لائمات، يلومنَ الشاعر علي التهور وداء لعب الميسر والكرم المغالي فيه. (انظر ما يلي ص ١١٠ ـ ١١١). ويصور الشنفري في النسيب ذات مرة زوجة عفيفة، لكنها ليست زوجته (المفضليات، ط. ليال ٢٠/١ ـ ١٤).

(٣) Licht Nas 72 0 3 = مقالة ليشتنشتاتر : النسيب في القصيدة العربية القديمة، إسلاميكا ٥ (١٩٣٢)، ١٧ـ٩٦. وتُقَدِّم المرثية أحياناً أيضاً علي النسيب، ولكن ليس من النساء مطلقاً. الشيء الوحيد الذي أخذنه من النسيب كان باعث السُهاد الذي عُلّل بالحزن بدلاً من ألم الحب، N. Rhodokanakis: AL-Ḫansâ' und ihre Trauerl- = Ehod Han 72 ieder. Wien 1904 (ن. رودوكناكس: الخنساء ومرثياتها).

(٤) J. C. Vadet: L'Esprit courtoisen Orient dans les cing premiers = VadEspCou 49-50 siecles de I;Hegric. Paris 1968 (فاديه: روح الغزل في الشرق في القرون الخمسة الأولي من الهجرة) و G. Müller: Ich bin Labid und das ist mein Ziel. = Müllab 25 -26 Wiesbaden 1981 (ج. مولر: أنا لبيد وهذا هدفي). ويرتكز ما يسمي زواج الصديقة الذي نقله مولر عن ف. ر. سميث W.R. Smith: Kinship and marriage in early Arabia. =New ed. 1907,

المرأة بعلاقتها بالشاعر. /هذا الفهم تتعارض معه بوضوح قصائد كثيرة، تتحدث عن السر بين العاشقين، وتصور كيف يتسلل الشاعر سراً إلي المرأة المتزوجة أحياناً في مكان آخر. ولذلك يظن ڤاديه أن القصائد أنشئت في زمن انقلاب اجتماعي وقانوني. فالقصائد التي تصور فيها المرأة شريفة، نشأت عن علاقات شرعية أمومية، يكون الحديث فيها عن أسرار، أبوية. ٣٢

إني أعُدُّ كل هذا غير ممكن إثباته بالدليل، إذ إنه لا يتحدث مطلقاً في أبيات الحب في القصائد عن مشكلات قانونية. فلم يكن انفصال المحبين أبداً مشكلة قانونية، بل هي باستمرار مشكلة عاطفية فقط. وحين استخدم تعبير قانوني مثل: عهد فإن ذلك قد حدث بشكل مجازي مثلما هي الحال حين يُوصف الحبُ بأنه رهن(٥)، إذ أودع المحب لدي المُحبَّة. فلو دار الأمر مع العهد حول عقد زواج محدد زمنياً، لكان للشاعر الحق أن يشكو نقض العقد والخيانة عند الرحيل، إذ إن العقد كان قد نُقِّذ. وينطلق من ذلك أيضاً إلي أن الشعر العربي القديم ترك العلاقات بين الزوجين دون اعتبار إلي أبعد حد.

وقد ذُكِرَت في الغالب في الشعر العربي القديم أدوات الحضارة المادية: الأسلحة والملابس والحلي وأجزاء الخيمة والسروج وأدوات الطبخ والأطعمة. ولما كان الأمر يتعلق بشعر من البدو إلي البدو فقد افترض أن الأدوات معروفة وأن المقارنات أيضاً التي توجد فيها في الغالب مقارنات أساسية أو ثانوية، لا توضح إلا جانباً محدداً للغاية. وهو اللمعان، الحدة، الحجم. وهكذا فإننا فيما يتعلق بالشكل الدقيق وغرض الاستعمال غالباً ما نُوَجَّه إلي معلومات لعلماء المعاجم والشراح المتأخرين المبتعدين عن حياة البدو أو إلي المقارنة بالبداوة الحديثة.

= Nachdr. Oosterhout 1966, 93 (النسب والزواج في بلاد العرب القديمة) بوضوح علي تفسير مبالغ فيه لموضع وحيد، وهو تفسير شوليون لرقم ١٩ في ديوان الهذليين Huḏ Ekos حيث لم يكن الكلام إلا عن أن رجلاً كانت له صديقة. زارها سراً كثيراً أو قليلاً، قارن حول ذلك أيضاً نولدكه في نقده للطبعة الأولي من عمل سميث ZDMG 40 154(1886)، وهامش جولد تسيهر في الطبعة الجديدة لعمل سميث.

(٥) Licht Nas 36 = ليشتنشتاتر: النسيب في القصائد العربية القديمة، وما يلي ص ٩١ من الأصل ترجمة أبيات زهير.

ومع ذلك ينبغي هنا ألا تُصَوَّر الحضارة المادية للبدو، ولا علاقاتهم الاجتماعية علي أساس الشعر. وقد أشارت إلي ذلك ر. يعقوبي وآخرون[٦]. ومن ثم لا أرغب إلا في أن أقول بضع كلمات عن المكانة الاجتماعية للشاعر في القبيلة والوظيفة الاجتماعية للشعر.

تعني الكلمة العربية «شاعر» في الأصل «العارف». فالشاعر Sā'ir يتلقي معرفته مثل الكاهن، متنبيء القبيلة، من خلال إلهام متجاوز البشر، وللشاعر/ شيطان أوجن ٣٣
يلهمه معرفته. وقد استمر تصور الإلهام من خلال جني، الذي جمع عنه ا. جولدتسهير I. Goldziher [٧] مادة غزيرة، حياً أيضاً في العصر الإسلامي بوصفه.. أكليشهاً أو نمطاً متكدراً، وحمل آخر الأمر الشاعر الأسباني (العربي) «الأندلسي» ابن شُهَيْد علي أن يستخدم العلاقة بين شاعر - وجني في محاكاة تهكمية[٨]. وأكسبت المعرفة فوق البشرية الشاعرَ مكانة مرموقة في القبيلة. وفي صيغة نبوءة قدّم توجيهاته عن رحلاته، وسُئِل النصيحة قبل الغزوات، واتخذ حكماً. وقبل أي شيء كانت وظيفة الشاعر أن يجلب النصر لقبيلته قبل الحرب بالأسحار واللعنات ضد

---

(٦) JacBedleb = مختصر يقصد به كتاب ياكوب: G. Jacob Altarabisches Beduinen, Berlin 1897[2] (حياة البدو العربية القديمة).

(٧) Go/AbhArPh 3 -14 = مختصر يقصد به كتاب جولدتسهير: I. Goldziher Abhandl.ungen zur arabischen Philologie, I, Leiden 1896 (مقالات في فقه اللغة العربية).

(٨) The Treatise of familiar spirits and demons by Ibn Shuhaid, Introd., transl. and notes by J. T. Monroe, Berkeley 1971 (رسالة ابن شهيد في الأرواح والشياطين القرينة).

(٩) Gol Abh Ar Ph 14 ff = مختصر يقصد به كتاب جولدتسيهر السابق (مقالات في فقه اللغة العربية)، وMc Don Or Poet 19= مختصر يقصد به مقالة ماكدونالد M. V. Mac Donald: Orally transmitted Poetry in pre Islamic Arabia and pre- literate societies, JAL g (1978), 14 -31 (الشعر المروي شفاهياً في بلاد العرب قبل الإسلام ومجتمعات قبل أدبية).

(١٠) Blo Zeug Geist 187 - 188 = مختصر يقصد به مقالة أ. بلوخ A. Bloch: Die altarabische Dichtung als Zeugnis für das Geistesleben der vorislamischen Araber, Anthropos 37/40 (1942/45), 186-204 (الشعر العربي القديم شاهداً علي الحياة العقلية للعرب قبل الإسلام).

أن يُنظر إلي حكمة جيدة السبك لغوياً علي أنها أكثر تأثيراً من حكمة بسيطة الأسلوب. ومن هذه الناحية لم يُفْصَل التقويم الفني للشعر فصلاً كاملاً عن الوظيفة السحرية. وقد جمع أ. بلوخ(١٠) أبياتاً، تثبت التقدير الكبير لفن القول Redekunst لدي العرب القدامي. ولكن بمجرد أن صار لفن القول قيمة في ذاته، تمكن الشعر من جهة موضوعاته أيضاً أن ينفصل عن المضامين التي تتطلبها أغراض سحرية.

وكلما ازداد بروز الوظيفة الفنية للشعر إلي جانب الوظيفة السحرية أيضاً، ازدادت الحاجة إلي معارف إنسانية أيضاً إلي جانب الإلهام فوق الإنساني. ففي المقام الأول وجب علي الشاعر أن يملك ناصية اللغة الشعرية المشتركة بين القبائل المنحرفة عن لهجات القبائل. ووجب عليه أيضاً أن يكون عارفاً بأنساب القبائل وتاريخها، ووجب عليه أخيراً أن يحفظ قصائد كثيرة للآخرين، حتي يكون ملماً بموضوعات الشعر وموازناته وثروته اللفظية. يكتسب الشاعر هذه المعارف حين يكون في باديء الأمر راوياً rāwī لشاعر آخر (انظر ما سبق ص ١٦ من الأصل).

واستمد الشاعر مكانته في القبيلة من شعره ليس غير. فلم يحتج إلي أن يتبع مجموعة خاصة في التدريج القبلي، وقد أفاد سيداً (شيخ القبيلة) حين كان شاعراً في
الوقت نفسه. فهذا يُعلِي/ سلطانه، وعلي العكس فإن ذلك لا يزيد شهرة الشاعر إذا ٣٤
كان سيداً(١١).. وكذلك حين انفصل الفن عن النبوءة والسحر واللعن حافظ الشاعر علي وظيفته الاجتماعية في الحياة القبلية. وقد وصفتها ر. يعقوبي(١٢) وصفاً حسناً للغاية:

---

(١١) Blach Hist 338 = مختصر يقصد به كتاب بلاشير: R. Blachère Histoire de la Littéra-ture arabe. Paris 1952-64 (تاريخ الأدب العربي).

(١٢) Jac Anf Gaz 246 = مختصر يقصد به مقالة ريناته يعقوبي: R. Jacobi:Die Anfänge der arabisehen Ġazalpoesie: Abū Du'aib al Huḏalī, Isl 61 (1984). 218 0250 (بدايات شعر الغزل: أبو ذؤيب الهذلي).

«الشعر العربي في جوهره محافظ، فهو يخدم إرث النظام القيمي والمعايير القانونية للارستقراطية القبلية، ويؤكد بذلك سيادته، وله بالنسبة للفرد ـ فضلاً عن ذلك ـ وظيفة ثابتة. فالشاعر يشكل عالم حياة البدو، ويهبها من خلال لغته شكلاً مُلزماً من الناحية الجمالية. وفي المواقف المتأسلبة للنسيب (انظر ما يلي ص ٨٣ - ١٠٠ من الأصل)، التي ترتكز علي خبرة جمعية يكابد أزمة وجدانية، ويجد آخر الأمر إمكانية التغلب عليها. وفي ذلك يتحد معه سامعه دون وعي؛ فيعيشان الصراعات نفسها وحلها، ويعرفان من خلال ذلك راحة وجدانية. وهكذا فشاعر القبيلة في أداء وظائفه قد وجه إلي مشاركة الجمهور وقبوله؛ فمعرفة الهوية التي يتيحها لهم يجب أن تطابق إحساسهم بالحياة ونظامهم القيمي»(١٣).

حين قالت يعقوبي إن الشعر العربي القديم يُوَرِّث النظام القيمي للارستقراطية القبلية فإن الصلة بالارستقراطية لم تجز من الناحية الإيديولوجية فحسب. ففي المجال المادي أيضاً افتُرِضَت وسائل رفاهية عظيمة. وتُوصَف المحبوبة في النسيب بأنها عريقة النسب وشريفة دائماً، وتمتلك ثياباً وفيرة وحُلياً كثيرة، وتتدلل من الترف، ولها خادمات عدة، ولا تحتاج هي نفسها للعمل(١٤). ولا يمكن أن تنشأ فضائل الرجال التي مدحها الشاعر في نفسه أو في الآخرين إلا في وسط أرستقراطي. ويُذكَر إلي جانب الشجاعة في الحرب والنصائح الذكية في اجتماع الشيوخ الإسرافُ

---

(١٣) قارن أيضاً Bad Prim Sec Qas 7 = مختصر يقصد به مقالة م. بدوي ص M. M. ٧ Badawi: From pri mary to secondary qasidas, JAL 11 (1980) 1-31 (من القصائد الأول إلي الثواني): «للقصيدة أكثر من وظيفة أدبية، فقد كانت طقسية، أكثر قرباً من التراجيديا اليونانية القديمة؛ إعادة تمثيل بسرد القيم المشتركة للقبلية مع تأثير تطهيري مماثل، مؤكداً دوافع الحياة، وممكناً القبيلة من أن تواجه بثبات أكبر قوي الموت التي تهدد ولا ترحم في عالم عدائي».

(١٤) Licht Nas 34 - 35; 39; 49 - 52 = مختصر يقصد به مقالة ليشتشتاتر التي سبقت الإشارة إليها (النسيب في القصيدة العربية القديمة)، Vad EspCour 43 - 48 = مختصر يقصد به كتاب ڤاديه (روح الغزل في الشرق في القرون الخمسة الأولي للهجرة).

في الجود بوجه خاص. وكانت الأنشطة التي تفاخر الشاعر بها في مدحه لنفسه هي الحرب والرحلات الخطرة عبر الفيافي، /والقنص، ومغامراته مع النساء والتشبث ٣٥ بالشراب والابتهاج عند لعب الميسر. وهكذا يفتخر النابغة /E Ahlw 23/12; EFais/3) (12 /6 12, EIbr بأنه يحل محل اللاعبين الناقصين (العاجزين) في لعب الميسر ليتمم رهانهم(*). وربما دان اسم الشاعر متمم بن نويرة لهذا السخاء بالفضل(١٥). إلا أنه من المؤكد أنه لم يكن كل الشعراء أغنياء. وهكذا قال طفيل عن نفسه (Ekren 5/9; UBlo :Qas 114)

إني وإن قَلَّ مالي لن يُفارقني ... مثل النعامة في أرساغها طولُ(١٦)

بيد أن قيم الارستقراطية كما تبين جملة الجواب في البيت صادقة علي كل الشعراء. ولم يظهر الفقر إلا في قصائد الهجاء التي يجب أن تعدد فيها المثالب، أو مع أشخاص ليسوا علي وفاق مع الشاعر ولا مع المخاطب. فالصائد مثلاً الذي اصطاد الحمار الوحشي أو الظبي مقارنة بجَمَل الشاعر (انظر ما يلي ص ١٠٦ ـ ١٠٧ من الأصل) يصور أنه يحمله علي ذلك في القالب الفقر، مثل الشاعر الهذلي أمية بن أبي عائذ (Hud Ekos 92/53 -54, E Far 507, V. 53 - 54)

مُقيتا مُعيداً لأكل القنيـــ ... ـص ذا فاقة مُلحمـــا للعيـــالِ
له نسوةٌ عاطلات الصدو ... رِ عُوجٌ مراضيعُ مثل السّعالي(١٧)

---

(١٥) تشارلز ليال Ch. Lyall في: المفضليات ٢، ص ٢٠
(١٦) قارن أيضاً علقمة (الفحل): القارت: دواوين الشعراء العرب الست القدامي النابغة، وعنترة، وطرفة، وزهير وعلقمة وامريء القيس. لنندن ١٨٧٠ ;ESOC 11/2; ESaq /4/ 2 ،ÜResBeitr VII, II S. 29 = App. 6/2.
(*) يقصد بذلك بيته:
إني أُتمم ايساري وامنحهم ... مَثْنَي الأيادي، واكسو الجفنة الأُدُما
(١٧) المزيد حول الصياد الفقير المحترف في موازنة الحمار الوحشي انظر في شرح قصائد الشمردل بن شريك لزايد نشتيكر، إعادة نشر وترجمة وتحقيق فيسبادن ١٩٨٣، ٥٢/١ ـ٥٣. ويوجد صياد فقير خارج موازنة الحمار الوحشي في المفضليات ٦٣/٧ ـ ٧٤.

ونظراً لأن الشعراء، وإن لم يصدورا عن الارستقراطية، قد توافقوا مع ايديولوجيا لا يمكن أن تنشأ إلا في الارستقراطية(١٨) فإنه لا يمكن أن يوصف الشعر العربي القديم بأنه شعر شعبي. ويضاف إلي ذلك أن صبغة الشعراء قد أضفي عليها أيضاً صبغة احترافية قوية للغاية، ولكن هذا لا يعني أن الشاعر لم يتوجه إلا إلي جمهور ارستقراطي، لأن المعايير التي أنشئت في الارستقراطية من المؤكد بوجه عام أنه قد اعترف البدو بأنها نموذجية، ومن هذه الناحية وجدت للبدوي غير المنتمي إلي الطبقة العليا/ إمكانية الاتحاد (التماهي). وهكذا يمكن من جهة التلقي التحدث عن ٣٦
شعر شعبي(١٩).

ولإمكانية الاتحاد(*) بالجمهور علاقة بفردية الشاعر. فالشعر العربي القديم يعد من جهة ذاتياً، متعلقاً بالأنا، ومن جهة أخري يتهم الشعراء العرب بقصور في الفردية. ويبدو ذلك بادي الأمر متناقضاً، غير أن هذا التناقض يزيله أن الشاعر وضع نفسه في قلب شعره، وهكذا فقد نظم علي نحو ذاتي متعلق بالأنا بأن كانت نفسه ملتزمة للغاية بمُثُل الطبقة الاجتماعية وحياتها التي ينظم فيها إلي حد أنه لا يكاد يمكن أن تؤكد فرديته موضوعياً بالنسبة لما هو في الخارج.(٢٠) وما تزال هذه الصلة

---

(١٨) قارن أيضاً Mül Lab 4 - 5 : = مختصر يقصد به الكتاب المشار إليه سابقاً لمولر: أنا لبيد وهذا هدفي، فيسبادن ١٩٨١.

(١٩) K. Petracek: Die Vorbereitungsperiode der arabischen Literatur, Orientalia Pragensia 3 (1964), 33 - 51 (مرحلة التمهيد في الأدب العربي) PatrQuel Anf، و = يتحدث بتراتشيك في مصادر الأدب العربي وبداياته عن نمط مميز للشعر الشعبي، ولكنه عرفه انطلاقاً بدرجة أكثر من الأسلوب والرواية.

(*) يشيع مصطلح التماهي في النقد الأدبي الحديث، ولكن ما زال بعض الباحثين يجدون فيه غرابة ويعزوفون عن استعماله، ولعل القارئ يستشعر هذه الصعوبة، إذ يجدني استعمل مصطلحين ربما كان أولهما أقدم وأوضح. (المترجم)

(٢٠) Blach Hist. S. XII = مختصر يقصد به كتاب بلاشير المشار إليه فيما سبق (تاريخ الأدبي العربي)، يقول في ص ١٢: وبالفعل فإن هذه الأعمال تبرزُ آنذاك، ولكن من خلال بُعد مغاير تماماً؛ فهي ليست شهادة فردية بقدر ما هي تجسيد معبر عن طبقة اجتماعية أو عن جماعة تعكس الحياة والنموذج في آن واحد.

القوية للشاعر بالتقليد الشعري تؤكد هذا الانطباع. وقد أتاح ذلك القصور في الفردية في الشاعر أن يتماهي الجمهور معه[٢١].

وفي مقابل هذا الرأي عن قصور الفردية في الشاعر يُؤكد ج. مولر[٢٢] حديثاً
فردية الشاعر العربي بدءاً من زمن محدد. فهو يتحدث عن «تحرر الفرد»، ولا ينكر في
ذلك الصلة الاجتماعية للشاعر. علي العكس من ذلك فهو يظن أن الواقع ينعكس من
زاوية موقف اجتماعي مميز برغم كل تقليد في عمل الشاعر المفرد. وهكذا فالسؤال
بالنسبة لمولر هو: هل يكسو (أو يخفي) التقليد الفردية؟ ويجيب عن هذا السؤال
بالنفي، وبالنسبة له من الأولي أن يطرح السؤال هكذا: هل يمكن أن يُتَحدث عن موقف
اجتماعي «مميز» للشاعر أم أن ثمة تبعية طبقية عامة تخفي هذا الموقف. يبدو لي أن
الحال هي هذه الأخيرة: ففي أغلب/ الحالات لم يعد يتضح موقف اجتماعي «مميز». ٣٧
وإذا قال مولر مثلاً: لذلك نشأ لدي لبيد التحدي العنيد من أجل حفاظ نشط علي
الذات، لأنه منذ ريعان الشباب كان ملماً بالدورة المميزة للقوة السافرة بالنسبة للمجتمع
البدوي العربي القديم، وبخبرات السلب والقتل، ومجابَهاً بالحرب والطرد والجوع،
فيمكن أن يسأل المرء هل لم يسرِ هذا أيضاً علي كل شعراء ما قبل الإسلام الآخرين.
مولر نفسه يتحدث عن دورة مميزة للمجتمع البدوي العربي القديم. ومن البديهي أن
يتعلق ارتيابي تجاه إمكانية أن تتضح مواقف اجتماعية مميزة، ومن ثم أوجه فردية
الشاعر، بموقفي من مسألة الصحة.

---

(٢١) M.C. Lyons: The Two Companions Convention, Islamic Philosophy and the classical tradition. Essays pres. to R. Walzer, Oxford 1972, 225 - 234 (التقليدان المصاحبان، الفلسفة الإسلامية والإرث الكلاسيكي) وُضِع الشعر العربي مع إمكانية الاتحاد المباشرة في مقابل الشعر اليوناني والروماني.

(٢٢) Mül lab = كتاب مولر السابق: أنا لبيد وهذا هدفي وبخاصة ص ١٢ من المقدمة، وص ٣ و٩.

ويمكن أن نفترض موقفاً اجتماعياً خاصاً لدي مجموعتين فقط من شعراء ما قبل الإسلام، لدي «الشعراء الصعاليك» الذين نبذتهم قبائلهم، ولدي شعراء البلاط الحضر. ولكن الأمر يتعلق هنا أيضاً بمجموعات وليس بأفراد، لم يكونوا إجمالاً ملتزمين بموقفهم الاجتماعي فحسب، بل كونوا أيضاً تقاليد جزئية خاصة ما داموا لا يحتذون أيضاً التقليد العام للشعراء البدو. وسوف تُتناول المجموعتان تناولاً خاصاً. (انظر ما يلي ص ١١٢ ـ ١١٤ و١٣٥ ـ ١٤٤ من الأصل).

الفصل الرابع

لغة الشعر العربى القديم

٤ ـ لغة الشعر العربي القديم

٣٨ / ترجع التعبيرات اللغوية التي رويت لنا عن عصر ما قبل الإسلام في شبه الجزيرة العربية علي وجه مؤكد إلي ألف عام. وهي تنتمي إلي فرعين مختلفين من اللغات السامية؛ اللغة العربية الجنوبية (السبئية والمعينية... إلخ)، واللغة العربية الشمالية. أما اللغة العربية الجنوبية التي هي أقرب إلي اللغات السامية في أثيوبيا في بعض الوجوه منها إلي العربية الشمالية، فلم تَصِر معروفة لنا منذ وقت قريب إلا من خلال نقوش ليست ذات محتوي شعري. ولذلك يمكن ألا توضع اللغة العربية الجنوبية القديمة في الاعتبار كليةً فيما يأتي.

ومن اللغة العربية الشمالية أيضاً[1] لم يتبق لنا من عصر ما قبل الإسلام إلا آثار نقشية مكتوبة، تستخدم نظامين كتابيين مختلفين. وقد اشتق من الكتابة العربية الجنوبية القديمة أبجدية نقوش اللغة الثمودية (في غرب وسط شبه الجزيرة العربية وشماله، من القرن السادس قبل الميلاد حتي القرن الرابع بعد الميلاد)، واللغة اللحيانية (في ددان، اليوم تسمي العُلا في شمال غرب الجزيرة العربية، من القرن الخامس أو السادس قبل الميلاد حتي بداية القرن الميلادي الأول)، واللغة الصفوية «الصفاتية» (في حَرّا، جنوب شرق دمشق، من القرن الأول قبل الميلاد حتي القرن الثالث بعد الميلاد)، والحساتية (في الحسا علي الخليج العربي ـ الفارسي، من القرن الخامس حتي القرن الثاني قبل الميلاد). ويتعلق الأمر في الغالب بنقوش محفورة قصيرة، لا تقدم إلا القليل من ناحية المضمون. ويوجد في النقوش الصفوية فقط بضع موضوعات، تتردد في الشعر العربي القديم أيضاً، مثل الحزن علي الميت، والشوق عند العثور علي آثار أشخاص أقارب، والصيد[2]، وغارات السلب. وتشير المجموعات النقشية العربية

---

(١) ف. ف. مولر في: = GrArPhil 17 - 36 مختصر يقصد به كتاب: الأساس في فقه اللغة العربية، المجلد الأول، فيسبادن ١٩٨٢م.

(٢) مارية هُفنر = M. Höfner: Die Beduinen in den vor islamischen arabischen Inschriften, L'antica Società beduina, Rom 1959, 53-68 ويخاصة ص ٥٤ «البدو في نقوش ما قبل الإسلام العربية».

الشمالية من الناحية اللغوية إلي اختلافات شديدة فيما بينها ومع لغة الشعر العربي القديم، ولا تستخدم لغة قريبة للغاية من لغة الشعراء إلا بعض نقوش من منطقة ددان في كتابة لحيانية، والنقوش التي عثر عنها مؤخراً في قرية الفاو (علي بعد ٢٨٠كم شمالي نجران) في كتابة عربية جنوبية قديمة، وذُكِرَ في النقوش الأخيرة التي ترجع إلي القرن الرابع بعد الميلاد، ملوك كندة وقحطان ومَذْحِج. وعلي الرغم من أن الأمر يتعلق هنا بقبائل تعد من ناحية الأنساب/ من عرب الجنوب، فإن اللغة عربية شمالية. ٣٩
ولعله قد أُكِّد ذلك مرة أخري في النقاش حول صحة الشعر العربي القديم (انظر ما سبق ص ١٦ من الأصل). وثمة مجموعة ثانية من القبائل العربية الشمالية استخدمت الخط الآرامي؛ وهما الأنباط (حول البتراء في الأردن، ظلت الدولة من سنة ٣١٢ قبل الميلاد حتي سنة ١٠٦ بعد الميلاد، ولكن النقوش بقيت حتي القرن الثالث بعد الميلاد) والتدمريون (في بالميرا، تدمر، اليوم في الصحراء السورية، من القرن الأول قبل الميلاد حتي سنة ٢٧٣ بعد الميلاد)، الذين استخدموا لغات آرامية أيضاً. إلا أسماءهم العربية وبعض تعبيرات. غير أن الخط النبطي قد استخدم إلي جانب ذلك للنقوش التي اقتربت لغتها بحق من لغة الشعراء. وأشهر هذه النقوش هو نقش النمارة (علي بعد ١٢٠كم من جنوب شرق دمشق) للملك امريء القيس المتوفي سنة ٣٢٨ بعد الميلاد. وفي منطقة سوريا ـ الأردن تظهر أيضاً نقوش من القرن الرابع حتي السادس بعد الميلاد، لم تُكْتَب بخط عربي فحسب، بل بخط يقترب من خط الكتابة العربية منه إلي خط الكتابة النبطية، فهي تبين أن الخط العربي قد تطور في زمن ما قبل الإسلام عن الخط النبطي. ويتناقض التنوع اللغوي الذي تظهره النقوش بشكل لافت للنظر مع التوحد النسبي للغة الشعر العربي القديم والقرآن. وبذلك ينشأ السؤال حول العلاقة بين اللغات المنطوقة ولغة الشعر والقرآن[٣].

إن لغة القرآن والشعر لغة تركيبية بصورة قوية، تعبر من خلال النهايات الحركية في الاسم عن الحالات الإعرابية، وفي الفعل عن الصيغ (الإعراب). وعلي النقيض من

---

(٣) يوجد ملخص للنقاش في كتاب ف. فيشر و أو. ياسترو:
W. Fischer u. O. Jastrow: Handbuch der arabischen Dialekte, Wiesbaden 1980, 15, 19 (المرجع في اللهجات العربية).

ذلك تسقط هذه النهايات في اللهجات الحديثة الممثلة للنمط العربي الحديث، وتُعَبِّر اللغة عن الحالات الإعرابية والصيغ بوسائل تحليلية، ولما كانت قواعد الكتابة والإملاء التي كتب بها القرآن والشعر أيضاً فيما بعد، لا تسجل النهايات، وذلك أيضاً حيث لم يكن الخط العربي برغم ما به من نقص يَقْصُر عن ذلك، فهناك ظن بأن قواعد الكتابة والإملاء قد قامت علي اللغة السائرة(*) الممثلة لنمط العربية الحديثة، في حين أن القرآن والشعر يستخدمان اللغة ذات النمط العربي القديم التي ماتت في الحياة اليومية. كانت هذه وجهة نظر ك. فولرز، وا. فيشر، وهـ. ڤير، وا. شپيتالر، وعلي ٤٠
العكس من ذلك مَثَّل ويُمَثِّل علماء كبار آخرون، مثل ت. نولدكه، وي. فوك، وي. بلاو وجهة النظر القائلة بأنه في زمن الرسول نُطِقَ الإعراب كاملاً، وبدءاً من زمن ما بعد الفتوحات الكبري اختفي الإعراب بتأثير الأعاجم الذين كان العدد الأكبر منهم آنذاك مجبراً علي التحدث بالعربية. وهم في ذلك يتطابقون مع فقهاء اللغة العربية في العصر الوسيط. وتبين بحوث ڤيرنر ديمW. Diem(٤) الأحدث حول أقدم قواعد للكتابة والإملاء في اللغة العربية أن المشكلة من هذا الجانب لم تحل. وبما أن مناهج أخري أيضاً لم تقدم إلي الآن أية نتيجة واضحة فإنه يجب أن تظل مسألة زمن نشأة الازدواجية في اللغة العربية مفتوحة.

وإذا انطلق المرء من الازدواجية الموجودة من قبل في زمن العربية القديمة بين لهجات مختلفة ذات نمط عربي حديث بوصفها اللغة السائرة ولغة الشعراء الموحدة ذات نمط عربي قديم، فإنه يجب أن يصف لغة الشعراء بأنها «لغة فنية» ولا يُفهم مصطلح «لغة فنية» هنا علي أنها قد ابتدعها شاعر أو عدة شعراء بصورة متعسفة. الأرجح أن كل ظواهر هذه اللغة يجب أنها صارت في فترة نشوئها في مكان ما واقعاً لغوياً. ويصدق هذا علي «الإعراب» أيضاً، حتي حين نفترض فقدانه الكامل في زمن

(*) أقصد باللغة السائرة (Umgangssprache)، اللغة المستعملة الشائعة علي ألسنة الناس، ولا يُقصد بها عامية محضة بل لغة خليط بين فصحي وعامية. (المترجم)

(٤) Untersuchungen zur frühen Geschichte der arabischen Orthographie III. Orientalia NS 50 (1981). 332-383 (بحوث في التاريخ المبكر لقواعد الكتابة والإملاء العربية).

محمد (ﷺ)، لأن نظام «الإعراب» العربي له أوجه تطابق دقيقة في لغات سامية أخري (وبخاصة في الأكادية)، ومن غير الممكن أن مبتدعي لغة فنية قد كونوا نظاماً تطابق بمحض المصادفة تطابقاً تاماً مع نظام لم يعد من الممكن أن يعرفوا أي شيء عن وجوده السابق. ويتمخض عن ذلك نتائج تاريخية ليس بالنسبة لنشأة الشعر العربي فحسب، بل لنشأة الوزن الشعري (علم العروض) أيضاً. وفي الأوزان العربية حُدِّد كم المقاطع وعددها أيضاً تحديداً دقيقاً (انظر ما يأتي ص ٥٠ ـ ٥١ من الأصل. وقد غيَّر سقوط حركات الإعراب بناء المقاطع في العربية تغييراً جذرياً. ومن ثم يُفترض أن أساس علم العروض العربي نشأ في لغة ذات إعراب. وانطلاقاً من ذلك أَثَّر في هذه اللغة تأثيراً محافظاً. وتحدد الرواية العربية القصائد العربية الأولي الباقية قبل سنة ٥٠٠ ميلادياً بقليل. وهي من جهة المضمون والوزن مكتملة البناء، وتشترط تطوراً لا نستطيع أن نقول
شيئاً عن مدته بسبب ضياع/ مصادر أدبية. فإذا ما حُدِّد الآن الفقدان العام للإعراب ٤١
في زمن مبكر جداً فإنه ينتج عن ذلك أن مرحلة تطور الشعر العربي يجب أن تكون قد وقعت في زمن بعيد للغاية، ولا يمثل الشعر المعروف لنا إلا نهاية إرث أبعد. وعلي العكس من ذلك لو زُحْزِحَت المهمة النهائية للإعراب إلي زمن الفتوحات الإسلامية لربما كان افتراض تاريخ بعيد طويل للشعر العربي أمراً لم يعد ضرورياً. وفضلاً عن ذلك قد لا تصطدم نظريات متطرفة حول مسألة الصحة، تعامل شعر ما قبل الإسلام بأكمله علي أنه اختراع فقهاء اللغة المتأخرين، بمشكلات لغوية كبيرة. وربما استمر إيضاح للمسائل اللغوية أيضاً في مدّ يد العون لتاريخ الأدب.

وعلي النقيض من ذلك إذا افترض حول ذلك أن الإعراب كان ما يزال يتحدث في زمن محمد (ﷺ) في مكة وأجزاء متباعدة من شبه الجزيرة العربية، فإن ذلك يُهَوِّن من مشكلة الازدواجية إلي حد كبير، ولكنها تظل قائمةً بشكل أساسي لأنه يتقابل عدد كبير من اللهجات في اللغة اليومية مع لغة فنية موحدة للشعراء. ويلزم علاوة علي ذلك

أن يجاب عن السؤال الآتي: هل حصلت لهجة مفردة من خلال شهرة شعرائها علي
مكانة بارزة إلي حد أن شعراء قبائل أخري استخدموا لهجتهم أيضاً، أو هل نشأت لغة
خليط من خلال أخذ شعراء كل القبائل بالمادة (الثروة) اللغوية لأقرانهم أيضاً من قبائل
أخري، وهكذا صارت ثروة عامة. للأسف ما يزال هذا السؤال أيضاً لم يُوضَّح. فالعرب
القدامي يعدون لغة مكة أساس لغة الشعراء. أما البحث الغربي فيري لهجة تقع أقرب
إلي الشرق(٥). وحتي حين تُجعل لهجة مفردة مسؤولة عن نشوء لغة الشعراء فلا مناص
أمام المرء من أن يفترض في الوقت نفسه استفادة هذه اللغة من المادة اللغوية للهجات
أخري، إذ لا يمكن أن يوضح جزء من ثراء لغة الشعراء بالمترادفات إلا علي هذا
النحو.

وقد أكدت مراراً فيما سلف «توحد» لغة الشعراء في مقابل تعدد اللهجات.
/ويفهم هذا التعبير فهماً مشروطاً cum grano salis (ليس حرفياً تماماً). وفي لغة ٤٢
الشعراء أيضاً يلوح الأصل اللهجي للشعراء أحياناً، وربما كانت الحال أقوي لو لم يَقُم
اللغويون الذين جمعوا الدواوين هنا بالتوفيق، حسب قواعد العربية الكلاسيكية
(arabiya) التي قُنِّنتَ (قُعِّدت) في تلك الأثناء. فالأبيات التي رويت خارج الدواوين
تشير في الغالب إلي بدائل لهجية في مقابل الشكل المروي في الديوان. وفضلاً عن
ذلك أدي تحديد اللغويين للغة إلي أن الشعراء الذين لم يَفوا بهذا المعيار لم يستشهد

(٥) كارل فولرز K. Vollers: Volkssprache und Schriftsprache im alten Arabien, Straβurg 1906, 184 (اللغة الدارجة ولغة الكتابة (رأي لهجة نجد واليمامة)، وحاييم رابين Ch. Rabin: Ancient West - Arabian. London 1951, 3 (ترجم إلي العربية بعنوان: اللهجات العربية الغربية القديمة) (نَجد في منطقة الحدود لهجات شرقية وغربية)، والتهايم وشتيل F. Altheim u. R. Stiel: Die Araber in der Alten Welt, II. Berlin 1965, 357-369 (رأيا الحيرة).

بهم (أو بشعرهم) إلا علي مَضَض[٦]، ومن ثم لم يكونوا مشهورين. وهذا ما جعل صورة لغة الشعراء تبدو أكثر توحداً.

ويظل من الملاحظ أن الأمر يتعلق مع لغة الشعراء العرب القدامي بلغة فنية مختلفة عن اللغة السائرة، تعلو اللهجات؛ تلك اللغة كانت مفهومة متجاوزة حدود اللهجات، ومنحت الشعراء أنفسهم بشكل متساوٍ مكانةً اجتماعيةً مرموقة[٧]. وكان الفهم العام لهذه اللغة وتوقيرها الأساس لأن يُوحي القرآن بهذه اللغة أيضاً[٨]، وهذا بدوره ما حمل اللغويون العرب علي جعل لغة الشعراء أساس تقعيدهم النحوي، وهذا هو القاعدة التي لم تتغير إلي اليوم ـ علي الأقل من الناحية النظرية ـ لعربية صحيحة.

---

(٦) وهكذا فنادراً ما استشهد علي سبيل المثال بأبي دؤاد الإيادي لأن لغته كما يدعي لم تكن مطابقة مع لغة الشعر العربي القديم.
Grun ADu'ād96= مختصر يقصد به مقال جوستاف فون جرونيباوم: أبو دؤاد الإيادي في مجلة:349-249 ;GAZII 168-169. WZKM51 (1948). 830105 (تاريخ التراث العربي).

(٧) ما يزال يصدق هذا في يومنا هذا علي لغة الكتابة الحديثة في مقابل اللهجات. ڤيرنر ديم W. Diem: Hochsprache und Dialekt im Arabischen, Wiesbaden 1974 (اللغة الفصحي واللهجة في العربية).

(٨) راي فولرز وهو أن القرآن قد أوحي في باديء الأمر باللهجة المكية ثم نقحه اللغويون وفق نموذج لغة الشعراء، لم يستطع أن يثبت برغم بعض محاولات من باول كاله لإعادة إحيائه، قارن علي العكس من ذلك ت. نولدكه Th. Nöldeke: Neue Beiträge zur semitischen Sprachwissenschaft, Straβburg 1910, 1-5 (إسهامات جديدة في فقه اللغات السامية).

الفصل الخامس

الشكل في الشعر العربي

٥ ـ الشكل فى الشعر العربي

٤٣ / تختلف اللغة الشعرية العربية عن اللغة النثرية من خلال عنصرين شكليين: العروض (ʿrūḍ) والقافية (qāfiya) . فكلاهما لا يتغيران داخل القصيدة، ويقدمان لها من خلال ذلك وحدة شكلية. أما القصائد ذات القافية والعروض المتغيرين فهي تطور خاص متأخر. (انظر ما يأتي ص ٥٧ ـ ٦٠ من الأصل)

إن العروض والقافية مكتملا البناء في القصائد الأقدم التي بين أيدينا إلي حد أننا لا يمكننا أن نعيد إنشاءها إلا علي نحو نمطي، حيث إن الشواهد علي الأنماط المبكرة من جهة التطور التاريخي هي في الغالب متأخرة للغاية في التاريخ الموضوعي لها، بالإضافة إلي أنها مشكوك للغاية في صحتها، إذ إنها ترجع في الأكثر إلي مصادر يشك بقوة في انتحالها. بيد أنه يصدق هنا أيضاً أن الاختلافات لا يمكن أن تكون قد صنعت إلا وفق نماذج موجودة في إرث حقيقي (قارن فيما سبق ص ٢٥ من الأصل).

وثمة رأي عام في البحث الأوروبي الذي يتطابق في هذا مع آراء العرب القدامي، وهو أن التنوع الموجود لدينا في الأوزان قد تطور عن الرجز، وأن هذا الرجز قد تطور عن السجع، ويصدر المرء في ذلك، دون أن تكون لديه أدلة، عن الفرض المقنع القائل إن ما هو بسيط يسبق ما هو معقد.

ويُفهم تحت سجع أو نثر مقفي تقسيم نص غير موزون إلي فقرات أقصر تنتهي بقافية. وفي الغالب تشير الفقرات إلي جانب القافية إلي بنية تركيبية أو مضمونية متوازنة أيضاً، عنصر توازٍ، علي نحو ما يوجد في الشعر العبري القديم وأيضاً قارن علي سبيل المثال اللعنة التي أطلقتها امرأة من أسَيْد في وجه قبيلة غُبَر المعادية (حماسة أبي تمام: شرح التبريزي علي ديوان أشعار الحماسة التي اختارها أبو تمام، بولاق ١٢٩٦هـ/١٨٧٨م ٢/٥١ س ١٧، وشرح ديوان الحماسة للمرزوقي، تحقيق أحمد

أمين وعبد السلام هارون ٢/١٧٥ (الشرح) القاهرة ١٩٥١ ـ ١٩٥٢م، و ÜRük = الحماسة أو أقدم القصائد الشعبية العربية، ترجمة وشرح فريدريش روكرت، شتوتجارت ١٨٤٦م، رقم ١٦٨ الهامش):

تَفِسَتْ غُبَـر

ولا لَقِيَتَ ظَفَـر

ولا سُقِيت المطر

وعَـدِمت النفـر

/في هذا المثال بُنِي الإيقاع الكلامي الثاني والثالث بشكل متوازٍ تماماً. ومن المحتمل أيضاً أن يكون لدينا شاهد علي مثل ذلك السجع مع عنصر توازٍ، قديم للغاية ٤٤ تاريخياً أيضاً، حين فسَّر ف. كاسكل[١] فقرة من المخطوط اللحياني (JS70) تفسيراً صحيحاً: sahama illuh/wa-zāla ġilluh (سَهَمَه إلُه/ وزالَ عنه غِلُّه)[*]. فليس السجع المفرد بالأمر العارض.

---

(١) لحيان واللحيانية، كولونيا ١٩٥٤، ١٢٠، ويعتمد بتراتشيك أيضاً في: مصادر الأدب العربي وبداياته في مجلة: إيقاع كلامي ArOr36 (1968), 381-406 علي هذا الموضع. غير أن الحذر يبدو لي ضرورياً للغاية.

(*) التزمت بالمفردات التي وردت في الفقرة، وربما كانت حاجة لإيضاح معني كلمتي سهم: تغير لونه عن حاله لعارض من هم أو هزال، مادة (سهم)، والإل: الحقد والعداوة، مادة (إل). (المعجم الوسيط) ـ اهتم ڤيرنر كاسكل (١٨٩٦ ـ ١٩٧٠م) بكل ما يكتشف من نقوش عربية قديمة، فله بحث بعنوان «اكتشافات في بلاد العرب (١٩٥٤م)، وآخر بعنوان «نقش النمارة ـ رؤية جديدة (١٩٦٩م)، وثالث بعنوان «معني النقش الذي عثر عليه في حصن الغراب (١٩٧٠م)، وقد عني بالفيلولوجيا العربية والشعر الجاهلي فكانت رسالته الأولي عن «القَدَر في الشعر العربي القديم»، والثانية عن «أيام العرب» وفيها دراسة لأمراء العرب في الجاهلية وللملاحم العربية الجاهلية. أما عمله الرئيسي فهو دراسة لكتاب «جمهرة الأنساب» لابن الكلبي الذي صار مرجعاً أساسياً في كل ما يتعلق بأنساب العرب في الجاهلية وصدر الإسلام. (المترجم)

ولما كانت في اللغة العربية لأشكال نحوية متماثلة ووحدات معجمية تابعة للقسم الكلامي ذاته البنية المقطعية نفسُها بصورة شائعة للغاية فإنه ليس من النادر أن تكون لجمل بنيت بشكل متوازٍ ودلالياً بطبيعة الحال البنية المقطعية نفسُها. بيد أن الأوزان العربية كمية، أي أنها تظهر تبادلاً ثابتاً للمقاطع الطويلة والقصيرة (انظر فيما يأتي ٥٠ ـ ٥١ من الأصل). ونتج عن ذلك أن للجمل المبنية بشكل متوازٍ البنية الوزنية نفسَها في الغالب أيضاً. وهذه هي الحال مثلاً مع الإيقاع الكلامي الثاني والثالث في المثال السابق (ـــ ب ـــ ب ب ب ـــ ب)[٢].

وهكذا أنشأت بطبيعة الحال الأقوال المسجوعة التي بها البنية الوزنية البسيطة جداً للرجز المتأخر (ـــ ب ⏓ ⏓). وقد جمع مانفريد ألمان M. Ullmann[٣] سلسلة من تلك الأشكال الانتقالية (لسان العرب لابن منظور جـ ٦ ص ٣٤١، سطر ١٧ ـ ١٩، مادة (كشش)) وقِيل لابنة الخُسّ: أيُلْقِح الرَّباعْ؟

فقالت: نعم برُحْب ذِراعْ

وهو أبو الرَّباعْ

تكاشُّ من حسه الأفاعْ

/كل الإيقاعات الكلامية الأربعة تبدأ بتفعيلة رجز صحيحة. ٤٥

وفي نداء سعد بن عُبادة للحرب تتابع تفعيلات رجز ثلاثة. وفي نهاية القول فقط لا تناسب في الوزن (السيرة النبوية لابن اسحق بتهذيب ابن هشام، تحقيق ا.

---

(٢) تعني ب مقطعاً طويلاً و ـ مقطعاً قصيراً هنا وفيما يأتي. حول تحديد المقاطع القصيرة والطويلة في علم العروض العربي، انظر ما يأتي ص ٥٠.

(٣) UllRaǧ 9 - 10 = مختصر يقصد به كتاب أولمان: دراسات في شعر الرجز، فيسبادن ١٩٦٦م، كما أني أنقل الرجمات عنه أيضاً.

فوستفلد ٨١٦، ١٥، والسيرة النبوية لابن هشام تحقيق مصطفي السقا، وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي ٣، ٤، س ١٧ ـ ٨ و = حياة محمد، ترجمة ا. جويلوم لسيرة رسول الله لابن سحق، أعيد طبعها في لاهور ١٩٦٧)

اليومَ يومُ الملحمةْ

اليومَ تُستحلُّ الحُرُمةَ

وقد نشأ وزن الرجز من خلال تثبيت تتابع المقاطع ـ ربما وفق نموذج لقولة سجع مشهورة، لها بنية الرجز بشكل عرضي، فالرجز في رأي جولدتسيهر[٤] ليس في الأساس شيئاً سوي سجع منظم إيقاعياً. ويدلل علي نشأة الرجز من السجع أيضاً أن بيت الرجز ليس مثل الأوزان الأخري يتكون من شطرين لا يكون مقفي منهما إلا الثاني، بل من أبيات قصيرة (ذات تفعيلتين ـ ثلاثة تفعيلات)، كل منها مقفي في النهاية، وبذلك يتطابق بيت الرجز في طوله تقريباً مع الإيقاع الكلامي للسجع.

وفي الوقت الذي يعد علماء غرب متأخرون السجع من النثر يبدو أنه في عصر ما قبل الإسلام لم يُقم فصل حاد، وإلا لما كان من الممكن أن يعد خصوم محمد (ﷺ) بصورة مؤكدة بسبب نهايات فواصل في القرآن مشابهة للسجع[٥]، محمداً شاعراً Šāʿir[٦] . ويدل علي ذلك أيضاً أن الانتقالات كانت من كلام مقفي فقط إلي كلام مقفي موزون انسابية باديء الأمر.

ومن الجائز مضمونياً أن الأمر قد تعلق مع السجع المبكر الذي صار بعد ذلك

---

(٤) GolAbhArPh 76 = مختصر يقصد به كتاب جولدتسيهر: مقالات في فقه اللغة العربية، حـ١، ليدن ١٨٩٦م.

(٥) أ. نيوفيرت 66 - 65 .1981 و A. Neuwirth: Studien zur Komposition der mekkanischen Suren.Berlin (دراسات حول تركيب السور المكية) يضع قيمة في فصل الفاصلة القرآنية عن الشعر والسجع أيضاً.

(٦) HölAr Met 360 = مختصر يقصد به مقالة ج. هولشر: علم العروض العربي، في مجلة ZDMG 74 (1920) 359 - 416.

إيقاعياً مع تطوره إلي الرجز بأقوال موجزة ذات مضمون سحري ـ طقسي. ويورد جولدتسيهر[٧] أقوال سحرة ونبوءات ولعنات عليالأعداء، تطورت عنها فيما بعد قصيدة الهجاء. /ويميل أولمان[٨] أن يعد مقولة الحرب أقدم مضمون للسجع والرجز. ٤٦
ويمكن أن توجد في الفخر ـ كثيراً ما يبدأ بالصياغات: «أنا كذا»، أو «نحن كذا» أو «سَل عنا!» أو في لعن الأعداء وفي هجوهم. ويذكر كيستر M.J. Kister[٩] أيضاً عدة أدعية فيما قبل الإسلام وفي صدر الإسلام في صورة السجع والرجز. وأخيراً كان الرثاء هو الطريق المفضي من السجع إلي الرجز (انظر فيما يأتي ص ١١٦ ـ ١١٧).

وبعد انتقال السجع إلي الرجز توسع مستودع موضوعات الأخير. واستمر الهجاء في فقد خاصيته السحرية، ولم يستخدم إلا في السخرية من الخصم. وحدث ذلك في الغالب من خلال صور للمجون (أو الفُحش). وظهرت أشكال نمطية متكررة مثل الحوار عند الجماع (بعد صيغة قلتُ (لامرأة الخصم خاصةً)... قالتْ). ومن خلال ذلك اكتسب الرجز خاصية مؤلمة إلي حد أنه قد عرضت في الرجز مناظر ساخرة بريئة أيضاً. وقصَّ الفقعسي مثلاً في الرجز كيف خدع مقرضاً فارسياً[١٠]. وصار الرجز أيضاً وزن أناشيد العمل، وبخاصة في الحداء والاستسقاء، وأخيراً أغاني الرقص (انظر ما يأتي ص ٦٢ ـ ٦٤) واللَّعب بالألفاظ وما أشبه.

---

(٧) GolAb ArPh 68 ff = مختصر به يقصد به كتاب جولدتسيهر السابق ذكره.

(٨) UllRağ 18-24 = مختصر به يقصد به كتاب أولمان السابق ذكره، حيث عرِض تطور لاحق مع أمثلة كثيرة.

(٩) لبيك، اللهم، لبيك، القدس، دراسات في العربية والإسلام، (١٩٨٠)، ٣٣ ـ ٥٧، وبخاصة ٤١ ـ ٤٣.

(١٠) NöldBeitr Poes 198 0 199 = مختصر يقصد به كتاب نولدكه السابق ذكره.
والقصة هي أنه (كانٍ بالكوفة رجل فارسي يبيع البزَّ ويعامل الأعراب، يقال له سالم بن مهران، فأخذ منه ردَيني بن عبس الفقعسي ثياباً، واستنظره في الثمن أياماً، فطالت المدة، ووقع للتاجر خبرُ أنه قد دخل إلي الكوفة، فوافاه وجماعة من أهل سوقه فطالبه بحقه، فلواه به، وجحده، فاستحلفه بالطلاق، وخلي سبيله، وقال في ذلك:
لما أتاني سالمٌ بالطُّرسِ مبتكراً قبل طلوع الشمس (المترجم)

ويمكن أن يذكر أيضاً أن جيورج ياكوب G. Jacob يري التطور علي نحو مخالف بعض الشيء عما عُرِض آنفاً. فهو يري أنه قد وجد في البداية بشكل متجاور شعر مقفي غير موزون (أي السجع) استخدم في الهجاء وشعر موزون بلا قافية، ظهر ابتداءً في أغاني الحِداء، حيث يجب أن يتصور أن الوزن نشأ عن صور نداء إيقاعية للبعير(١١). وهكذا لا يتعلق الأمر معه بالانتقال من شعر مقفي غير موزون «سجع» إلي
شعر موزون ومقفي «الرجز»، بل/ بنشأة منفصلة للقافية والوزن في جنسين مختلفين، ٤٧
لم يتلاقيا إلا فيما بعد. ومن الصعب أن يقع فصل بأي فرض من الفروض يمكن أن يستحق إمكانية أكثر من غيره، إذ إننا لا نعرف هل وكيف جعل الحداة العرب القدامي حِداءهم إيقاعياً، قبل أن تُستخدم قصائد الرجز العادية (أو حتي القصائد)، التي رويت لنا وحدها(١٢).

ويمكن أن تُتَصور نشأة الأوزان الأخري من الرجز علي النحو الآتي؛ وهو أن الأوزان التي تطورت في البداية التي هي أقرب من الناحية الظاهرية إلي الرجز هي السريع والكامل. ولكن يمكن للمرء أن يفترض أيضاً أن الأوزان التي هي أكثر شيوعاً في الشعر العربي القديم كانت تلك التي نشأت باديء الأمر إلي جانب الرجز. ثم تطور بعد ذلك الطويل والكامل والبسيط والوافر أولاً. ومن المؤكد أن النظام الكامل للأوزان لم يتشكل إلا فيما بعد (انظر ما يأتي ص ٥١ من الأصل).

ينطلق عرضي الحالي مطابقاً للرأي الغالب لدي المستعربين من أن الأوزان العربية تطورت داخل العربية، ومع ذلك يفترض بعض المؤلفين أن ثمة تأثيراً خارجياً

(١١) JacBedleb 204 - 206 = مختصر يقصد به كتاب جيورج ياكوب: حياة البدو العرب القدامي، برلين ١٨٩٧م. يعبر ياكوب عن ذلك بصورة متناقضة إلي حد ما. فهو يقول من جهة: إن الغناء والوزن يتبع بعضهما بعضاً. ويستشهد بموضع في كتاب المسعودي، وفقاً له تطور الغناء عن الحداء وتأوه زوجات البدو علي الموتي. ومع ذلك يذكر أنه من الصعب أن يكون الوزن قد قرَّ في شعر الرثاء (علي الرغم من أنه قد أُنشد أيضاً كما يري)، إذ إنه كان فيما بعد أيضاً ما يزال غير موزون في الأغلب.

(١٢) قارن التشكل في كتاب جولدتسيهر السابق ذكره ص ٩٥، هامش ٢.

أيضاً قد شارك في نشأة الأوزان العربية. ويشير ي. تكاتش J. Tkatsch[١٣] إلى أن عروضاً كمياً مثلما يوجد في العربية لا يلقاه المرء في غير المحيط السامي. وهو يرغب في إرجاعه إلي العروض الكمي اليوناني، ولاسيما أن الشكل العادي لبيت الرجز يمكن أن يتطابق الوزن الايامبي الثلاثي التفعيلة لدي اليونانيين.ويمكن أن يقال ضد هذا أن البنية المقطعية للغة العربية تتطلب في الأقرب عروضاً كمياً هذا من جهة، ومن جهة أخري الشعران اليوناني والعربي في كل جانب آخر (القافية، والموضوعات) مختلفان إلي حد أن المرء يجب أن يفترض أنه ربما اقتصر التأثير علي العروض وحده، وهو أمر غير محتمل إلي حد كبير. وفضلاً عن ذلك لا يستطيع تكاتش أن يجعل من المقبول تماماً: من أي طريق وصل العروض اليوناني إلي العرب. فمن جهة التأثيرات الآرامية والفارسية التي أوردها إذا ما أمكن تأريخها في زمن متأخر من القرن (السابع الميلادي)، ومن جهة ثانية تفتقر (التأثيرات) إلي أن النقلة أنفسهم لم ينقلوا العروض الكمي لليونانيين.

أما تخمينات ا. بنفنيست، E. Benveniste[١٤] وپ. شفارتس P. Schwarz[١٥]،
/وجـ. فون جرونيباوم[١٦] يمكن أن تؤخذ مأخذاً أكثر جدةً؛ وذلك أن بحوراً محددة ٤٨
(وهي المتقارب والخفيف والرمل) يمكن أن ترجع إلي أوزان فارسية وسطي أو علي الأقل استناداً إلي ذلك ربما تطورت عن أوزان عربية موجودة. ويدلل علي هذا الفرض أن الأوزان المذكورة (بخلاف الرَّمَل لدي امريء القيس) نادرة نسبياً في الشعر العربي القديم، وذلك سواء أظهر في البداية في الحيرة المتأثرة بالفارسية أو في شعر الغزل

---

(١٣) Die arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles, I, Wien 1928, 100 - 101 (الترجمة العربية لكتاب «الشعر» لأرسطو).

(١٤) Le Texte du Draxt asürik et la versification pehlevie, JA 217 (1930), 195 -225. bes. 224 (نص درخت أسوريك وطريقة نظم الشعر البهلوي).

(١٥) عمر بن أبي ربيعة E Schw IV 176= مختصر يقصد به: أمية بن أبي الصلت. مقطعات من القصائد رويت تحت اسمه، جمعها وترجمها ف. شولتهس T. Schultheβ، ليبزج ١٩١١م.

(١٦) Grun Adu'ad 102 = مختصر يقصد به مقالة جرونيباوم عن أبي دؤاد المشار إليها سابقاً. و Grun Krit Dich 18 = مختصر يقصد به كتاب جرونيباوم: النقد وفن الشعر. فيسبادن ١٩٥٥م.

الأموي في الحجاز الذي ألفه مغنيون ومغنيات من فارس إلي حد ما. وقيل عكس ذلك وهو أن عروض الفارسية الوسطي ليس كمياً، كان يحسب بالمقاطع، وربما تكون مع نبر(١٧).

وقد نُوقِش في الدراسات العربية ما هو أشد من مسألة التأثير الأجنبي علي علم العروض العربي؛ وهو هل كانت الأوزان العربية كمية فقط كما يعرضها علينا واضعو النظرية العرب، وكما يُستنتج أيضاً من القصائد العربية ذاتها أو هل أدي النبر الزفيري دوراً ـ ومن المحتمل ـ دوراً حاسماً أيضاً(١٨).

ويفترض كل من هـ. ايفالد(١٩)، ومـ. هارتمان(٢٠)، وج. هولشر(٢١)، وج. ڤايل(٢٢) نبراً زفيرياً. أما ر. جاير(٢٣) وا. بلوخ(٢٤)، وف. سوتزر(٢٥) فيتجهون وجهة مخالفة. ومن

---

(١٧) O. Klíma in: J. Rypka: History of Iranian Literature, ج. روبكا: تاريخ الأدب الإيراني Dordrecht 1968, 49

H. S. Nyberg; Ein Hymnus auf Zervan in Bundahisn, ZDMG 82 (1929), 217- 225. يعبر بشكل أكثر حذراً «... يبدو أن أساس الوزن هو عدد المقاطع، في الوقت الذي يتراجع فيه كمها بدرجة أكثر حين يكون من المحتمل أيضاً ألا يكون بلا معني كامل تماماً. ويقرر تشابهاً مع إعادة تشكيل فارسي حديث للهزج العربي أي ليس تأثيراً في التفعيلة العربية ذاتها. ويعد م. بويس M.Boyce: The Parthian Gōsān and Iranian mistrel tradition JRAS 1957, 10-45, bes. 40 في: الضغط القوي أمراً حاسماً: «إن النبر يحكمه بجلاء دون اعتبار للكم، ويختلف عدد المقاطع غير المنبورة من سطر إلي آخر».

(١٨) حول نظرية أخري مقبولة بالكاد لجويار St. Gugard تنطلق من إيقاعات موسيقية، قارن: Weil Gru Met 47 = مختصر يقصد به كتاب ج. ڤايل: أساس الأوزان العربية القديمة ونظامها، ڤيسبادن ١٩٥٨.

(١٩) De Metris carminum Arabicorum libri II, Brauschweig (أوزان القصائد العربية) .1825

(٢٠) Metrum dnd Rhythmus, Gie Ben 1896 (العروض والإيقاع).

(٢١) Höl Ar Met = مختصر يقصد به مقالة هولشر: Arabische Metrik, ZDMG 74 (1920), 359-416 (العروض العربي).

(٢٢) Weil Gru Met = مختصر يقصد به كتاب ڤايل السابق ذكره.

(٢٣) Gey Diiam S.IV = مختصر يقصد به كتاب جاير: Leipzig 1908 و-Altarabische Diiam-ben (الأوزان الديامبية «ذات الوحدة الإيقاعية المزدوجة» العربية القديمة).

(٢٤) BloVers Spr. = مختصر يقصد به كتاب بلوخ: Vers und Sprache im Altarabischen, Basel 1946. (الشعر واللغة في العربية القديمة).

(٢٥) Observations on quantity in Arabic metrics JAL 13 (1982), 66-75. مقالة سوتزر (بعض ملحوظات علي الكم في علم العروض العربي).

اللافت للنظر باديء الأمر في هذه المناقشة أنها لم تجر إلا في محيط جرماني تقريباً، أي بين علماء عرفوا من لغاتهم الخاصة عروضاً منبوراً فقط. /ومن المؤكد أيضاً أن ٤٩
ممثلي العروض المنبور باستثناء ڤايل لم يستخلصوا آراءهم من دراسة العروضيين العرب، بل إنهم ينطلقون من أفكار لها أصلها خارج النظام العروضي علي نحو ما عرضه العرب (علي سبيل المثال العلاقات في اليونانية، خطوة الجَمَل، الموسيقي). وتقوم نظرية ڤايل وحدها علي الطريقة التي وضّح بها مؤسس علم العروض العربي «الخليل بن أحمد» (المتوفي حوالي ٧٨٠م) التفعيلات. ومن ثم يمكن هنا أن يُتناول هنا رأي ڤايل تناولاً أكثر دقة.

لا يتحدث الخليل أيضاً صراحة عن نبر، بل أنه لا يتحدث أيضاً عن المقطع الذي يؤدي بلا شك في العروض العربي دوراً كبيراً. وهكذا لا يستطيع المرء في رأي ڤايل أن يستنتج من غياب مصطلح غياب الموضوع. لقد قسم الخليل التفعيلات ـ بدلاً من تقسيمها إلي مقاطع ـ إلي أسباب مكونة من حرفين (مفردها: سبب) مثل لَكَ (ب ب)، وقَدْ (ـ)، وإلي أوتاد (مفردها: وتد) مثل: لَقَدْ (ب ـ) ووَقْتَ (ـ ب) (الحركات القصيرة لا تكتب في العربية).

ويري ڤايل أن الخليل قد قام بالتقسيم إلي أسباب وأوتاد لأن المقاطع أو ضمائم المقاطع غير المنبورة (ب ب و ـــ) وضمائم المقاطع المنبورة (ب ـَ و ـَ ب) أيضاً لا يُفَرّق بينها من الناحية الاصطلاحية(٢٦).

ثم ينظم الخليل الأسباب والأوتاد بعد ذلك إلي ثماني تفعيلات بحيث لا يرد في

---

(٢٦) يفترض د. سماه D. Semah في: The rhythmical Function of the watid and fāṣila, JSS 28 (1983), 321-335 نظاماً داخلياً بدرجة أكبر، وهو أن المصطلحات تعبر عن الفرق بين أجزاء من التفعيلة غير متغيرة وأجزاء خاضعة لتغيرات (زحافات). وفي الواقع تعزي لمصطلح فاصلة صغري ب ب ـــ أهمية جوهرية، غير أن هذا المصطلح لا يستخدمه إلا بعض العروضيين وبذلك يفقد فرض سماه مصداقيته.

كل تفعيلة إلا وتد واحد، أي كما يقول فايل لا يرد إلا وتد منبور واحد. ويصف الخليل التفعيلات حسب طريقة النحاة العرب بألفاظ معلمة مشتقة من الجذر «فعل». ويطلق علي تفعيلة ب ـ ـ مثلاً فعولن (ـ ـ ٥ ـ ٥)، وعلي تفعيلة ـ ـ ب ـ مستفعلن (ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ٥)(*) لأنه يتطابق في هذه الألفاظ المعلمة تتابع المقاطع القصيرة والطويلة مع تتابع التفعيلة الخاصة بها. ويري فايل الآن أن الخليل أراد بهذه الألفاظ المعلمة أن يثبت في الوقت نفسه النبرَ علي مقطع التفعيلة التي تقع في مصطلح النبر الطبيعي للكلمة، وهكذا يقع في أمثلتنا علي النحو الآتي: ب ـَ ـ، و ـ ـ ب ـَ، أي أنه في القصيدة العربية يقع النبر في رأي فايل علي مقاطع محددة في التفعيلات، وإن وقعت صور النبر الطبيعية للكلمة أيضاً علي نحو مخالف، لأن حدود الكلمات لا تتطابق مع حدود التفعيلات.

وركّب الخليل من التفعيلات الثمانية ستة عشر وزناً (كذا!)، ثم نظم الأوزان الستة عشرة في خمس مجموعات، وكتب كل مجموعة من تفعيلتين إلي ست تفعيلات في دوائر تتوالي الطويلة والقصيرة منها بعضها تحت بعض، وحتي يمكن ذلك وجب/ ٥٠
أن يجعل كل وزن من الأوزان يبدأ في مكان مختلف في الدائرة. وتبدو الدائرة الأولي المتضمنة أوزان الطويل والبسيط والمديد، الموضوعة علي خط مستقيم كما يأتي (|| يشيران إلي بداية الوزن):

الطويل || ب ـَ ـ | ب ـَ ـ ـ | ب ـَ ـ | ب ـَ ـ ـ

البسيط ب ـَ | ـ ب ـَ | ـ ـ ب ـَ | ـ ب ـَ || ـ ـ

المديد ب ـَ | ـ ب ـَ ـ | ـ ب ـَ | ـ ب ـَ ـ || ـ

(*) سوف أسجل الطريقة المألوفة لدي الدارس العربي لعلمي العروض والقافية إلي جوار الطريقة التي يستخدمها المستشرقون، فتيسر المقابلة الفهم، وربما تعمق استيعاب طريقة المؤلف، ولاسيما أن يؤثر نهج الخليل علي كل ما سواه.

وفي رأي فايل إن الخليل لم يقم بتنظيم الدائرة فحسب ليصل إلي مقاطع طويلة وقصيرة متوالية بل ليقرر أيضاً مواضع النبر من خلال وقوعها في الدائرة متواليةً أيضاً. ولذلك يمكن أن يُعزي للأوزان الواقعة في الخارج علي المحيط (في دائرتنا الطويل) وظيفة موجهة، لأن تفعيلاتها يمكن أن تُجزأ علي نحو ما فقط إلي وتد وأسباب، وبذلك يتحدد النبر. أما الأوزان الأخري فلها أيضاً تفعيلات ذات إمكانات تجزيئية عدة، مثل تفعيلة الكامل (ب ب ـ ب ـ) متفاعِلن (ـ ـ ـ ه ـ ـ ه) (الوتد بحروف كبيرة = هنا تحته خط) أو متـ ـ فاعـ ـ لن، بحيث يمكن أن تنتج إمكانيتان للنبر (ب ب ـ ب ـ و ب ب ـ ب ـ).

لقد بُنيت نظرية فايل بشكل منطقي للغاية، وتؤثر تأثيراً جاذباً جداً، ولكنها تظل فرضيةً لأننا لا نعرف كيف أنشد العرب القدامي قصائدهم، ولا نعرف هل قال المنظرون حقيقة كلمة واحدة أيضاً عن النبر. يجب علي فايل أن يفترض أن كل شيء لم يعبر عنه إلا تعبيراً ضمنياً. ومن ثم لن يؤخذ النبر في الاعتبار في العرض الآتي وسيعرض النظام العروضي العربي بوصفه كمياً محضاً.

ويقوم العروض الكمي للشعر العربي علي بنية بسيطة للغاية للمقاطع في اللغة العربية. وتتكون المقاطع من مقاطع مفتوحة قصيرة (صامت + حركة قصيرة، مثل: بَـ)، أو مقاطع مفتوحة طويلة (صامت + حركة طويلة، مثل: با) أو مقاطع مغلقة (صامت + حركة قصيرة + صامت، مثل: بَلْ). ولا توجد حركات طويلة في مقطع مغلق (مثل الكلمة الألمانية: zog)[٢٧]، ولا صامت مزدوج في بداية المقاطع (مثل: trug) أو نهاية المقاطع (مثل: hart). وتعد المقاطع المفتوحة والقصيرة في العروض العربي قصيرةً، والمقاطع المفتوحة الطويلة والمقاطع المغلقة طويلةً.

---

(٢٧) ويمكن هنا ألا توضع في الاعتبار حالات نادرة مثل: مارٌ، إذ يمكن ألا ترد في القصائد أو يجب أن تتغير إلي (مارّ).

ويشكل التفعيلات تتابع حتي خمسة مقاطع قصيرة وطويلة، وينتج عن تفعيلتين إلي أربع تفعيلات من جهة أخري شطر البيت (المصراع)، ومن المصراعين ـ بخلاف الحال في الرجز (انظر ما سبق ص ٤٥ من الأصل ـ /يدمج البيت. ويمكن في شطر ٥١
البيت أن تتكرر تفعيلات متماثلة (مثل الكامل: ⏔ — ⏑ — | ⏔ — ⏑ — | ⏔ — ⏑ — || ⏔ — ⏑ — | ⏔ — ⏑ — | ⏔ — ⏑ —) أو يمكن أن تتبادل تفعيلتان مختلفتان (مثل البسيط: ⏓ — ⏑ — | ⏓ ⏑ — | ⏓ — ⏑ — | ⏓ ⏑ — || ⏓ — ⏑ — | ⏓ ⏑ — | ⏓ — ⏑ — | ⏓ ⏑ —). ويمكن أن تتعرض التفعيلتان في كل شطر لتغيرات معينة. ويمكن بخلاف ذلك أيضاً، كما تبين أمثلة سابقة، أن تتبادل (المقاطع) الطويلة والقصيرة، في مواضع محددة أو يحل مقطعان قصيران محل مقطع طويل.ويوجد من أغلب الأوزان أشكال طويلة وأشكال قصيرة (مثل الوافر (له عروضان: مقطوفة (مكونة من ثلاث تفعيلات Trimeter):

⏑ — ⏔ — | ⏑ — ⏔ — | ⏑ — — || ⏑ — ⏔ — | ⏑ — ⏔ — | ⏑ — —

مفاعلتن | مفاعلتن |فعولن || مفاعلتن| مفاعلتن | فعولن

ومجزوءة (مكون من تفعيلتين Dimeter):

⏑ — ⏔ — | ⏑ — ⏔ — || ⏑ — ⏔ — | ⏑ — ⏔ —

مفاعلتن | مفاعلتن || مفاعلتن | مفاعلتن

ويمكن أن يُكْتَب هنا مثالاً عروضياً علي ذلك بيتان من معلقة امريء القيس:

(من الطويل: ⏑ — ⏓ | ⏑ — ⏓ — | ⏑ — ⏓ | ⏑ — ⏓ — ||

فعولن |مفاعيلن |فعولن | مفاعيلن ||

⏑ — ⏓ | ⏑ — ⏓ — | ⏑ — ⏓ | ⏑ — ⏓ — |

فعولن |مفاعيلن | فعولن |مفاعيلن |

ويلاحظ من ذلك أن حدود الكلمات لا يجب أن يتطابق مع حدود التفعيلات، ويمكن أيضاً أن يقع حد الكلمة داخل مقطع. ويلاحظ كذلك أن إمكانات التغيير (مثل ب ـ ب بدلاً من ب ـ ـ) يمكن أن تدرك داخل القصيدة:

فَفَاضَتْ | دُمُـوُع العَيْـ =|نِ مِنّي | صَـبَـابَـةً ||

ب ـ | ب ـ ـ ـ |ب ـ ـ | ب ـ ـ ب ـ ||

ـ ـ ه ـ ه | ـ ـ ه ـ ه ـ ه | ـ ـ ه ـ ه | ـ ـ ه ـ ـ ه ||

فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعيلن || (العروض مقبوضة)(*)

عَلَي النحـْ | رِ حتَّي بَلْ | لَ دَمْعِـ= | يَ مَحْمَلِي |||

ب ـ ـ |ب ـ ـ ـ |ب ـ ب | ب ـ ب ـ |||

ـ ـ ه ـ ه | ـ ـ ه ـ ـ ه | ـ ـ ه ـ | ـ ـ ه ـ ـ ه |||

فعولـن | مفاعيـلن | فعـول | مفاعلـن ||| (الضرب مقبوض)

فـإنَّ | شِفائي عَبْ = | بَـرةٌ مُـ | هْـرَاقَـةٌ ||

ب ـ ب |ب ـ ـ ـ | ب ـ ب | ب ـ ب ـ ||

ـ ـ ه ـ | ـ ـ ه ـ ه ـ ه | ـ ـ ه ـ | ـ ـ ه ـ ـ ه ||

فعـول | مفاعيـلن | فعـول | مفـاعلـن ||(العروض مقبوضة)

فَهَـلْ عِنْـ = | دَ رَسْمٍ د . =| رَسٍ مِنْ | مُـعَـوَّل |||

ب ـ ـ | ب ـ ـ ـ | ب ـ ـ | ب ـ ـ ـ |||

ـ ـ ه ـ ه | ـ ـ ه ـ ه ـ ه | ـ ـ ه ـ ه | ـ ـ ه ـ ـ ه |||

فعـولـن | مفـاعيـلن | فعـولـن | مفـاعلـن |||(الضرب مقبوض)

---

*) القبض (زحاف) = حذف الخامس الساكن.

ويعرف العروضيون العرب إجمالاً ١٦ وزناً لم يظهر بعضٌ منها إلا في وقت متأخر جداً، بل إنها ما تزال نادرة جداً أيضاً (مثل المتدارك والمقتضَب والمضارع). وهي تبدو كأنها من اختراع العروضيين. وعلي العكس من ذلك وجدت في زمن قديم أوزان أخري وقعت ضحية عملية التنظيم المتأخرة[٢٨]. ويفترض بلاشير Blachère[٢٩] الحيرة مركز عملية التنظيم هذه.

وقد صِيغت المصطلحات العروضية أيضاً في الشكل الموجود لدينا في الوقت الحاضر علي يد العروضيين. ويصدق هذا علي أسماء الأوزان (البحور) ومصطلحات أجزاء البيت أيضاً/ التي اشتُقّت جزئياً من ألفاظ بناء الخيمة (بيت، مصراع، وتِد، ٥٢
سبب).

وكما بين بلاشير[٣٠] لقد كان هناك من قبل بعض مصطلحات قليلة، ولكن في الغالب بلا معني محدد بدقة.

وكما قيل كان شيوع[٣١] بحور مفردة مختلفاً للغاية. وفي كل الأزمنة كان الطويل

---

(٢٨) علي سبيل المثال لدي امريء القيس وعَبيد بن الأبرص ومرقِّش الأكبر. قارن ليال في المفضليات٢، ص ٢٥.

(٢٩) Blach Hist 363 = مختصر يقصد به كتاب بلاشير «تاريخ الأدب العربي» السابق ذكره.

(٣٠) Deuxième Contribution à l 'histoire de la métrique arabe: notes sur la terminologie primitive. Ar 6 (1959). 132 - 151 = Blach An 99 - 119 R. Blachère: Analecta. Damaskus 1975) (إسهام ثان في تاريخ العروض العربي: ملحوظات حول المصطلحات الأولية).

(٣١) صنع جـ. ف.فرايتاج أول إحصاء حول شيوع البحور في كتابه:
Darstellung der arabischen Verskunst. Bonn 1830. 15. Anm.
(عرض فن الشعر العربي) علير أساس ديوان الحماسة لأبي تمام. وتوجد معلومات أخري حول الشعر العربي القديم في: Jac Bedleb 190 f = مختصر يقصد به كتاب جيورج ياكوب: حياة البدو العربية القديمة، برلين ط٢، ١٨٩٧م. وفاديه J. C. Vadet: Contribution à l'histoire de la metrique arabe. Ar 2 (1955). 313- 321 (إسهام في تاريخ العروض العربي) و BenchPoet 203- 227. Poetique arabe. Paris 1975 = مختصر يقصد به كتاب بن شيخ (الشعر العربي) مَدَّ البحث إلي الشعر الأموي والعباسي. لا يدخل في الاعتبار في عرضنا الآتي الرجز بسبب مكانته الخاصة.

هو البحر الغالب استخدامه، فقد ألفت في عصر ما قبل الإسـلام وصدر الإسلام ٤٠ ـ ٥٠٪ من كل القصائد في بحر الطويل. وانخفضت النسبة المئوية قليلاً في زمن متأخر عن ذلك، إذ ارتفع عدد البحور المستخدمة. وفي العصر المتأخر لم تستخدم في الحقيقة إلا أربعة بحور: فكانت بحور الكامل والوافر والبسيط إلي جانب الطويل، إذ نُظِم حوالي ٨٠٪ من مجموع القصائد في هذه البحور الأربعة. وتوجد نادرة بصورة ظاهرة بحور المتقارب والسريع والخفيف والرمل والمنسرح والمديد والهزج. أما البحور الأربعة المتبقية فلم ترد مطلقاً(٣٢). وقد اختلفت الصورة قليلاً بعد ٦٧٠م: فقد آثر شعراء الهجاء والمدح المشهورون مثل جرير والفرزدق والأخطل باستمرار الأوزان الأكثر شيوعاً في عصر ما قبل الإسلام (الجاهلي) أيضاً. وظل الطويل والوافر والكامل أثيراً في شعر الغزل في الحجاز أيضاً. غير أنه اكتسبت أوزان أخري إلي جانب ذلك، لعلها الأوزان التي نشأت بادي الأمر في الحيرة(٣٣)، وهي الخفيف (لدي عمر بن أبي ربيعة والعرجي) والرمل (عمر بن أبي ربيعة) والمديد (العرجي)، قد اكتسبت أهمية متزايدة(٣٤). وكثيراً جداً ما استخدم الشكل المجزوء من الكامل. ومن المؤكد أن إيثار أوزان جديدة في شعر الغزل في الحجاز يرتبط بأن/ كثيراً من هذه القصائد قد نظمت ٥٣

---

(٣٢) يري بلاشير Blach Hist 362 : أنه لا يرد في الشعر العربي القديم إلا الطويل والوافر والكامل والبسيط والمنسرح والمتقارب وأن كل القصائد للشعراء القدامي في الأوزان الأخري منسوبة إليهم.

(٣٣) = مختصر يقصد به المؤلف مقالة جرونيباوم عن أبي دؤاد التي سبقت الإشارة إليها.

(٣٤) Blach Hist 640u. 645 = مختصر يقصد به كتاب بلاشير حول «تاريخ الأدب العربي» المشار إليها سابقاً. بالنسبة لعمر بن أبي ربيعة قارن أيضاً ESchw IV 175 = تحقيق شفارتس لديوانه. يدخل الخليفة الأموي الوليد بن يزيد أيضاً في إرث شعر الغزل الحجازي. ويُمثل لديه الرمل (٢١٪) والخفيف (١٤٪) تمثيلاً جيداً. Derwal52-53 = مختصر يقصد به كتاب ديرنك D. Dérenk: Leben und Dichtung des Omaiyadenkalifen al - Walīd b.Yazīd, Freiburg 1974 (حياة الخليفة الأموي الوليد بن يزيد وشعره).

من أجل تلحينها، واختصت لذلك بأوزان أقصر خاصةً[٢٥]، ومن الواضح أنها الأوزان الشائعة الآن بوجه خاص والبادئة بتفعيلة ⏓ ⏑ ـــ ـــ (ـ ە ـــ ە ـ ە = فاعلاتن). ومن الجدير بالملاحظة ألا يكون شاعر غزل بدوي صميم مثل جميل قد عرف إيثار البحور الحديثة. وعلي العكس من ذلك فقد استمر (وبخاصة مع الخفيف) لدي بشار بن برد، ولدي شاعر حضري مثل عمر بن أبي ربيعة. ويدل ذلك أيضاً علي أنه لم يكن الموضوع، أي شعر الغزل، السبب الرئيسي لاختيار أوزان جديدة، بل استخدام القصائد للغناء الذي اعْتُنَي به في أوساط حضرية.

وفي حوالي سنة ٨٠٠م وقع تغيير أكثر من مرة، وصار لدي الشعراء المحدثين، مثل أبي نواس وأبي العتاهية آنذاك أيضاً السريع والمنسرح المفضل دائماً، فمثلاً نظم أبو نواس ٢٧٪ من قصائده في الغزل و١٨٪ من قصائده في الهجاء في بحر السريع، في حين لم ينظم في زمن الشعر العربي القديم سوي ١٪ من قصائده. ومن تلك البحور الأربعة للعروضيين غير الموجودة كليةً في الشعر العربي القديم اكتسب المجتثُ الذي ينبغي أن يكون قد استعمله الخليفة الوليد بن يزيد (المتوفي ٧٤٤م) للمرة الأولي[٢٦] حباً معيناً. ونظم أبو نواس فيه ١٤٪ من نقائضه، و١٠٪ من قصائده في المجون. ويظهر المجتث أيضاً لدي بشار والعباس بن الأحنف وأبي العتاهية.

لم يقرض كل شاعر في جميع الأوزان المألوفة في عصره، فقد اقتصر أغلب الشعراء علي أوزان قليلة. وقد صح ذلك من جوانب عدة خاصة في عصر امريء

---

(٣٥) Blach Hist 682 - 683 = كتاب بلاشير في تاريخ الأدب العربي.

(٣٦) BadPrim SecQas 16 = مختصر يقصد به مقالة محمد بدوي M. M. Badwi: From pri- mary to secondary qaṣīdas, JAL 11 (1980). 1-31 (من القصائد الأساسية إلي الثانوية).
لا يظهر في مجموعات المقطوعات إلا قصيدة مجتث وحيدة E Gabr Nr96; R Atw Nr. 102) = تحقيق ديوان الوليد بن يزيد لجابريللي وتحقيق شعر الحسين بن مُطير الأسدي لعطوان)، قصيدة هجاء ماجنة في بنت هشام الباكية موت والدها. ويناسب هذا موضوعياً استخدام المجتث في نقائض أبي نواس ومجونه.

القيس[٣٧]، والأعشي القديم بعشرة بحور لكل منهما (بما في ذلك الرجز) وفي عصر أبي نواس الأحدث بأربعة عشر بحراً. وأظهر بعض الشعراء ميلاً قوياً لبحر مفرد، فقد استخدم كُثَيِّرٌ الكامل في ثلثي قصائده، ولم ينظم ذو الرمة إلا في الطويل تقريباً.

كان الحديث فيما تقدم أحياناً عن استخدام بحور معينة لموضوعات معينة. فإذا/ ٥٤
وضعنا في الاعتبار العلاقة بين الوزن والمضمون فإننا يجب أن نفرق بين المستوي الأدني لتأثير الوزن في اختيار الكلمات والمستوي الأعلي للعلاقة بين الوزن والغرض. فاللغة العربية لا تعرف إلا أنماطاً قليلة للكلمة التي لا تناسب أي وزن (انظر فيما سبق هامش ٢٧ حول بنية المقاطع في العربية). أما الأكثر قليلاً فهو عدد أنماط الكلمات التي لا تدخل في بحور المتقارب والهزج والرمل النادرة في الشعر القديم. وتنشأ أكبر صعوبة أمام الشاعر من خلال كون التتابع الشائع في النثر المكون من ثلاثة مقاطع قصيرة لا يناسب إلا الرجز (المألوف هنا وحده) والسريع والبسيط والمنسرح. أما أربعة مقاطع قصيرة متتابعة فلا تدخل في أي وزن. ويفضي ذلك إلي وجود صعوبات في استخدام الأعداد في القصائد. ويضم ضمير الشخص الثالث (الغائب) المفرد المذكر مع الماضي تتابعاً من ثلاثة مقاطع قصيرة (فَعَلَ). ولو أنتج الأدب العربي ملحمة لتولدت عن ذلك مشكلات[٣٨]. وعلي العكس من ذلك يكاد الوزن يتطلب صيغاً معينة. وهكذا تتناسب الصيغة الاسمية (فُعَاعِلُن) خاصة بشكل حسن في الرجز. وقد أغري ذلك شعراء الرجز أن يبنوا في اللغة صيغاً فرعية غير موجودة في غيره وفق نمط (فُعَاعِلُن) لأسماء أخري[٣٩].

---

(٣٧) لما كان شعر امريء القيس خاصة قد تعرض للانتحال فيمكن أن يكون عدد الأوزان في القصائد الصحيحة أقل بشكل كبير.

(٣٨) Blo Vers Spr 5-10 = مختصر يقصد به كتاب بلوخ الذي سبقت الإشارة إليه وهو الشعر واللغة في العربية القديمة.

(٣٩) Ull Raǧ 64 - 65 = مختصر يقصد به كتاب أولمان الذي سبقت الإشارة إليه وهو بحوث في شعر الرجز.

ولم يستطع فرايتاج أن يحدد أية علاقة بين الوزن والغرض. ربما يصدق ذلك علي الشعر العربي القديم الفقير في الأغراض. ولكن كلما ازداد تطور الأغراض ازداد تجلي ميل بعض منها لأوزان معينة. أما الأكثر وضوحاً فهو الربط بين الوزن والغرض في الرجز. ففي زمن مبكر للرجز رُبِط بأغراض موجزة (انظر ما سبق ص ٤٥ و٢٦ من الأصل). وفيما بعد نُظِمت قصائد القنص (والطرد) وقصائد تعليمية في الغالب في وزن الرجز (انظر ما يأتي ص ٥٧ و٥٨ من الأصل). وتوقف إيثارُ قصائد الغزل الحجازي لعمر بن ربيعة ومن جاء بعده الأوزانَ القصيرة الأحدث علي صلاحيتها للغناء في المقام الأول. وكما بين أ. بلوخ A. Bloch[٤٠] لقد قابل أسلوب قصائد الغزل الحديثة ومضمونها أيضاً استخدام أوزان أقصر. فقد اختفي الاهتمام بالموروثات العربية القديمة، ولم يعد وصفها بصفات كثيرة ضرورياً. وبذلك صارت الجمل أقصر واتسقت في أبيات من حوالي ٢٠ مقطعاً، بينما كان العدد في الأوزان القديمة يصل إلي ٢٨ مقطعاً. ويمكن أن يحدد لدي الشعراء «المحدثين» في العصر العباسي إيثار أوزان بعينها لموضوعات محددة.

/وفي الوقت الذي استخدم فيه أبو نواس الطويل والكامل خاصة للمدح والرثاء ٥٥
والعتاب فإن البسيط يمثل في قصائد الخمر نسبة تزيد علي ٢٥٪. ومال إلي نظم قصائد الهجاء والغزل في بحر السريع. وتوجد قصائد النقائض والمجون بوجه خاص في المجتث (انظر ما سبق ص ٥٣ من الأصل)، بل وفي بعض الأحيان أيضاً قصائد الغزل والهجاء. وثمة قسم كبير أيضاً من قصائد المجون في الرمل (١٠٪) والهزج (١٢)[٤١].

---

(٤٠) Blokunst Wert = مختصر يقصد به مقالة بلوخ: القيمة الفنية لفن الشعر العربي القديم في مجلة: Acta Orientalia (Kopenhagen) 21 (1950/53) 20 7-238 .

(٤١) Wag A Nuw 217-218 = مختصر يقصد به كتاب ايفالد فاجنر: Abū Nuwās, Wiesbaden 1965 (أبو نواس)

أما السمة الثانية التي تفرق الشعر العربي عن النثر فهي القافية التي لا تتغير في القصيدة كلها (قافية واحدة). وأهم عنصر غير متغير في القافية هو صامت القافية (الرَّوِي). وتسمي القصائد باسمه، فيطلق مثلاً علي قصيدة منتهية باللام لامِيَة. ويمكن يكون صامت القافية (الروي) بلا حركة (تَجُرُهْ، تَذَرْ، السَّفَرْ) أو يمكن أن تتبعه حركة طويلة (ومُخَلِّقِي، المتقي، تُخْلَقِي أو بحتا، سرتا، كنتا) أو حركة قصيرة + لاحقة شخصية (بَقَرِهْ، ذُفُرِهْ، نُخَرِهْ أو مَناسِبِها، كتائِبِها، حالِبِها، وفيما بعد مع الشخص الثاني (المخاطب): باسِكَ، راسِك، نُواسِك). هذه الأجزاء ثابتة أيضاً في القصيدة بأكملها.

ولكن لا يمكن أن يتصرف الشاعر قبل صامت القافية (الروي) أيضاً تصرفاً جزافياً. هنا يمكن أن يقع صامت (مَحْقا، رِبْقا، وأشْقي) أو حركة قصيرة متغيرة (قارن ما سبق: تَجُر... إلخ) أو حركة طويلة. ويمكن أن يتبادل الأخير بين ū (و) و ī (ي) (شُطورُ، يُنيرُ، زوروا)، ولكن لا يتبادلان مع ā (ا) (لباسُ، تُساسُ، أناسُ). ولا يتغير ألف المد أيضاً في القصيدة بأكملها، يفصله عن القافية صامت متغير مع حركة قصيرة (الحاشِدِ، حاسِدِ، والشَّاهِدِ، قارن أيضاً ما سبق: مَناسِبَها الخ). وكان للقافية المستمرة نتائج بالنسبة لبنية القصائد، وكما يزعم بعض المؤلفين، بالنسبة لمضمونها أيضاً. ولما كانت الفونيمات الصامتية تقع في العربية في نهاية الكلمة في شيوع شديد التباين (اللام والميم والنون شائعة جداً، أما الضاد والظاء والغين فنادرة للغاية)، فإن القصائد المنتهية ببعض الصوامت تبعاً لذلك أثيرة جداً، والأخري نادرة جداً. بيد أن طول القصيدة أيضاً يحدده اختيار القافية. فالحد الأقصي للقصيدة حتي مع أشيع روي هو حوالي ١٢٠ بيتاً، حتي حين يسمح حسب النظرية بتكرير لفظ القافية (الإيطاء) بعد سبعة أسطر(٤٢).

(٤٢) حول إحصاء شيوع صوامت القافية (أحرف الروي) (وشيوع الحركات أيضاً قارن BenchPoét 169 ff = مختصر يقصد به كتاب بن شيخ الذي سبقت الإشارة إليه.

٥٦ / ومن الخطأ بالتأكيد أن يُزعم أن القافية الواحدة قد حالت دون نشوء الملاحم الشعرية لدي العرب. ففي النثر أيضاً يميل العرب إلي القصص القصيرة، بل يمكن علي العكس من ذلك أن يكون إيثار العرب للقصائد القصيرة قد جعل القافية الواحدة ممكنة. ولا أظن أيضاً أن نقص ألفاظ القافية قد قَيَّد دائرة موضوعات الشعر العربي، بل ربما احتاجت موضوعات جديدة ألفاظاً جديدة، ومن ثم يزيد عدد ألفاظ القافية. وأخيراً من الخطأ بالتأكيد أن يُزعم أن القافية تشجع الميل إلي وضع أهم كلمة في الجملة في نهاية البيت بحيث يجب أن يُعبر عن فكرة ما بجملة تشتمل علي عشر كلمات ولا تزيد عن اثنتي عشرة كلمة، ومتطابقة مع البيت[٤٣].

أولاً: ليس من الشائع أن تقع أهم كلمة في الجملة بأية حال في القافية، وثانياً: لعل الحجةَ، لو كان ذلك صحيحاً، تصلح للقافية المتغيرة وللقافية الواحدة علي حد سواء[٤٤].

لقد أحس نقاد غربيون بأن الوزن الثابت والقافية الواحدة مملين في الغالب. وفي مقابل ذلك أشير مع اربري A.J.Arberry(٤٥) ، وشندلين R.Scheindlin(٤٦) إلي أن معرفة السامع بطول البيت ونهايته يولد فيه تشويقاً لا يزول في الحال، إذ يستعمل

---

(٤٣) حول نفور نقاد الأدب العرب من جمل تتجاوز البيت (التدوير enjambement) انظر ما يأتي ص ١٤٩ - ١٥٠.

(٤٤) قارن ليونز M.C.Lyons: The Effect of monorhyme on Arabic poetic production (تأثير القافية المفردة في الإنتاج الشعري العربي)، وإجابة كاشيه P.Cachia علي ذلك في مجلة JAL (1970) 3 - 13.

(٤٥) (القصائد السبع) The Seven Odes, London 1957, 249.

(٤٦) Scheind From 31 - 36 = مختصر يقصد به كتاب شندلين: Form and Structure in the poetry of al-Muʿtamid ibn ʿAbbād, Leiden 1974 (الشكل والبنية في شعر المعتمد بن عباد).

الشاعر لفظ القافية الواجب(٤٧). ويتحدث شندلين هنا عن «نموذج التوقع - الحل» الذي يظن أن يجده ليس في البناء الشكلي للشعر العربي فقط، بل في البناء المضموني له أيضاً.

لا تقع القافية عادة في البيت الأول من قصيدة ما إلا في النهاية، وينتهي الشطر الأول (المطلع) بصامت القافية (الروي). ولعل هذه القاعدة ترتبط أيضاً برغبة الشاعر في أن يبلغ السامع بالقافية في وقت مبكر قدر المستطاع وأن يزيد توقعه. ويري جرونيباوم(٤٨) أن قافية المطلع/ لم تدخل في الشهر العربي إلا في وقت متأخر نسبياً. ٥٧
ومادام تأريخ الشعر العربي القديم مايزال غير مؤكد فمن الطبيعي أن يكون هذا الزعم واهياً أيضاً. بيد أن جرونيباوم كان محقاً في أن استعمال قافية المطلع كان له ارتباط تعليمي محدد. ومن اللافت للنظر علي الأقل أن الشعراء الصعاليك لم يستخدموا قافية إلا نادراً جداً (انظر ما يأتي ص ١٤٤ من الأصل).

وبالنسبة للعصر الكلاسيكي كله للشعر العربي، الذي يهمنا، ظل الوزن غير المتغير والقافية الواحدة أمرين حاسمين. وعلي العكس من ذلك في وقت متأخر شهد بوجه خاص غرب المنطقة اللغوية العربية شكلاً جديداً للشعر: ازدهار قصيدة المقاطع (الموشح إذا نظمت القصيدة بالعربية الكلاسيكية، والزجل إذا نظمت باللهجة). وفي الواقع كان لقصيدة المقاطع إرهاصات (بدايات) محددة، وقعت في العصر الكلاسيكي ولذلك يجب أن تُتَناول هنا.

---

(٤٧) «هناك تأتي القشعريرة الكبري للاكتشاف إذا كان الشاعر بارعاً في كيفية بناء كل مقطع شعري من المقطع الأول بالذات بحيث لا يكون لفظ القافية في نهايته مناسباً فحسب بل محتماً.

(٤٨) Gran Chron 336, Anm1 = مختصر يقصد به مقالة جرونيباوم حول «تأريخ الشعر العربي القديم»، في مجلة: Grun ADuäd 103, Orientalia NS8 (1939) = مقالة جرونبيام عن أبي دؤاد المشار إليها فيما سبق.

لقصيدة المقاطع كاملة البناء في زمن متأخر مخطط معقد للقافية يتكرر من مقطع إلى مقطع مع قوافٍ لازمة أو حزامية «زجلية» تتخلل كل المقاطع (مثل: اا/ب ب ب اا/ج ج ج اا/ددد اا/ هـ هـ هـ اا الخ). ويمكن للوزن أيضاً أن يتباقل داخل المقطع، غير أن الفارق الجوهري بينها وبين القصيدة العربية الكلاسيكية كَمُن في التخلي عن القافية الواحدة. وثمة شكل مبكر للقصيدة كانت الحال فيها ما سبق هو شكل المزدوجة، هنا يقفي كل بيتين من الرجز معاً: اا ب ب ج ج الخ[٤٩]. ويمكن للمرء أن يتحدث هنا عن مقاطع قصيرة من بيتين، ولا يمكن أن توجد قافية لازمة متكررة مع مقاطع من سطرين.

وكان الشاعر الذي أعاد المزدوجة للاختراق هو أبان اللاحقي (المتوفي حوالي ٨١٥م)[٥٠]. فقد نظم شعراً مجموعة القصص الخرافية الهندية الأصل «كليلة ودمنة» في مزدوجة من ١٤٠٠٠ بيت كما يقال.

واستُخْدِم فضلاً عن ذلك هذا النمط من القصيد لقصيدة تعليمية طويلة حول الصيام والزكاة ولمضمون كوني. ولما كانت مادة المجموعة الخرافية وصلت العرب من فارس يريد فون جرونيباوم أن يفترض أن شكل المزدوجة أيضاً قد نقل عن الفرس. ويُورد أولمان محقاً خلافاً لذلك /أن أبان اللاحقي لم يكن لديه نموذج فارسي مطلقاً، ٥٨
بل نظم شعراً الترجمة النثرية العربية لابن المقفع[٥١]. ولكن استنباط أولمان للأصل من التطور العام للرجز أيضاً يبدو لي أنه يرجي الارتباطات العِلّية قليلاً. ففي رأيه وصل

---

(٤٩) في أشكال نادرة للمزدوجة في أوزان أخري يقفي شطر البيت بصورة متتالية.

(٥٠) شواهد قديمة كما يقال، قدم منها فون جرونيباوم في: G.E.V. Grunebaum On the Origin and early develapment of arabic muzdawij poetry JNES 3 (1944) (حول أصل شعر المزدوج العربي وتطوره المبكر) ستةً إجمالاً، غير مؤكدة إلى أقصي حد في نسبتها وتاريخها، قارن UllRag 46 - 50 = مختصر يقصد كتاب جرونيباوم: بحوث في شعر الرجز الذي سبقت الإشارة إليه.

(٥١) يورد كل من فون جرونيباوم وأولمان حججاً أخري للأصل الفارسي للمزدوجة وضدها. ويبدو لي بشكل إجمالي أن حجج أولمان هي الأكثر إقناعاً.

شعر الرجز الذي كان قد زاحم في عصر المخضرمين القصيدة في موضوعاتها أيضاً، مع رؤبة بن العجاج (المتوفي ٧٦٢ أو ٧٦٤م) إلي قمة ازدهاره، ولكنه قد سيق بشكل غير منطقي في الوقت نفسه. فعبقري مثل رؤبة فقط يستطيع أن ينظم قصيدة من ٤٠٠ بيتٍ بقافية واحدة. ولكن ذلك صار لديه أيضاً غريباً. ويظهر هذا الشكل من القافية كأنه غير قابل للتنفيذ عملياً. وربما كانت قصيدة الرجز قد انقرضت إلا الخاتمة المختصرة لقصائد القنص والطرد، ما لم تعدّل، إذ لا يستطيع المرء أن يستغني عن الوزن الإيامبي البسيط، بحيث قُصِرت القافية علي بيتين. وأظن بعض الشيء أنه قد وقعت عملية إنقاذ للرجز حين استوجبت الضرورة علي الأرجح القصائد الطويلة للموضوعات الجديدة مثل مواد القص والتعليم، والبحث عن وسيلة لا تقيد عدد الأبيات في قصيدة ما باديء ذي بدئ بسبب الافتقار إلي القوافي. وهكذا لجأ المرء إلي القافية المتغيرة التي تستعمل بشكل أكثر سهولة. ويرجع اختيار الرجز وزناً في الوقت نفسه في عدد كبير من الحالات إلي سهولته. وهو ما يمكنه أيضاً علي نحو أسهل من أوزان أخري من الصمود عبر مئات أو آلاف الأبيات. ولو كانت الرغبة في الحفاظ علي الرجز الباعث إلي التحول لكان من غير المعقول سبب إبعاده إلي موضوعات لم تعد من وجهة نظر النقاد العرب من الشعر مطلقاً.

وسرعان ما تطورت عن المقطعات الثنائية للمزدوجة مقطعات أطول من ثلاثة أسطر (مُثلثة) وأربعة (مُربعة) وخمسة (مُخمسة) وأسطر أكثر. ورويت مخمسة عن أبي نواس (المتوفي حوالي ٨١٤م)[٥٢]. يصور فيها كيف خدعته قوّادة. فالقصيدة إذن ذات مضمون قصصي أيضاً[٥٣].

---

(٥٢) لقد كشف النقاد العرب عن أن المخمسة المنسوبة إلي امريء القيس مسولة IRaš'Um I 182 = مختصر يقصد به كتاب ابن رشيق = العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق محي الدين عبدالمجيد جزءان، القاهرة ١٩٥٥م.

(٥٣) Wag ANuw 168 - 172 = مختصر يقصد به كتاب ايڤالد ڤاجنر عن أبي نواس ڤيسبادن ١٩٦٥.

/ويمكن أن نستشهد علي خطوة أخري إلي جانب قصيدة المقاطع الكاملة لدي أبي نواس. فقد نَظَم قصيدة في الخمر مكونة من ١٤ مقطعاً وفق مخطط القافية: ااا، ب ب ب ا، ج ج ج ا إلخ. وفي الواقع اختار الوحدات المقفاة قصيرة بحيث تقع أربعة منها دائماً في بيت البسيط. وتمثل القصيدة إذن في الوقت نفسه قصيدة عادية بقافية واحدة ا ا ا إلخ، إذ يطابق كل مقطع من قصيدة الزجل بيتاً من قصيدة عادية (ديوان أبي نواس تحقيق ايفالد فاجنر، الجزء الثالث ٢/٢٨٧ ـ٤، ،ايفالد فاجنر أبو نواس، ص ٢٢٩ ـ ٢٣٠): 59

سُلافَ دَنٍّ / كشمسِ دَجْنٍ / كماءِ مُزْنٍ/ كدمع جَفْنِ

طبيخُ شمسٍ / كَلونِ وَرْسٍ/ ربيبُ فُرْسٍ/ حَليفُ سجنِ

رايت علِجا/ بباطُرٌ نجا/ لها تَوجّا/ فَلم يُثنّ

ويمكن للمرء أيضاً أن يتحدث عن قصيدة ذات قافية واحدة، تستخدم فيها الصورة البلاغية الترصيع،السجع داخل البيت، استخداماً مطرداً ،بالغ الشيوع. ،ويطلق آ. جارسيا غوميس E. Garcìa Gómez[٥٤] علي القصيدة مصيباً ما قبل الموشح الذي يبين كيف يمكن أن تنشأ قصيدة الزجل من القصيدة ذات القافية الواحدة[٥٥].

(٥٤) Una "pre - muwassaha" atribuida a Abu Nuwas. And 21 (1956). 406 - 414.

(٥٥) قارن أيضاً فاجنر، أبو نواس ص ٢٢٧ ـ ٢٣١. ولماكان الصولي أحد جامعي قصائد أبي نواس قد عَدّ ما قبل الموشحة منسوبة، فإن تأليف أبي نواس لا يعلو فوق كل شك. ولكن لما كان أبو هفّان من جانب آخر قد روي القصيدة بعد ٥٠ سنة من وفاة أبي نواس فإنه يجب أن تكون أنشئت في القرن التاسع الميلادي. وهكذا تظل حقيقة أنه قد وُجد في زمن العربية الكلاسيكية روادٌ لشعر المقاطع قائمةً. ورُويت قصيدة مشابهة عن شَاعر آخر من العصر الأموي أو محدث هو خالد القناص . ولكن لما كانت هوية الشاعر من جهة غير واضحة (تاريخ التراث العربي ٤٦٢/٢ ـ ٤٦٣)، وقد خُمن في أقدم ذكر للقصيدة في مختصر طبقات الشعراء المحدثين لابن المعتز من جهة أخري بأن القصيدة منسوبة (تحقيق عباس إقبال A. Eghbal, London 1939 ص ٤١ «الملحوظات والبدائل»)، فإن القصيدة غير مهمة في تاريخ الموشح، إذ إنه المحتمل أنها قد نسبت إلي أبي نواس في وقت مبكر عن ذلك.

ويمكن أن نسجل أن البدايات الأولي لشعر المقاطع ترجع إلي زمن العربية الكلاسيكية. ومن المحتمل أنه بذلك قد صُنع أصل مشرقي وعربي لذلك/ الشكل المميز ٦٠ لأسبانيا (العربية) خاصة[٥٦]. لكن هذه البدايات لم تؤد دوراً مهماً. فالأمر يتعلق إما بمقدمات أولية ضعيفة فقط مثل ما قبل الموشحة أو بأشكال القصيدة مثل المزدوجة التي ازدهرت في مجالات الموضوعات فحسب، التي لم يعدها العرب من الشعر خاصة. فقد غلب الوزن المستمر والقافية الواحدة علي تيار الشعر الرئيسي.

(٥٦) حول مناقشة النشوء الرومانسي والعربي لشعر المقاطع قارن ج. شولر: G. Schoeler: Die hispano - arabische Strophen dichtung. Entstehung und Beziehung zur Trouba-dour - Lyrik. Actes du 8 me Congrèes de l'UEAI. Aix - en - Provenc 1978. 243-266. (شعر المقاطع الأسباني العربي (الآندلسي)، نشأته وعلاقته بشعر التروبادور)، حيث فُضّل الأصل العربي ايضاً.

الفصل السادس

قطعة وقصيدة

٦ ـ قطعة وقصيدة

/ إلى جانب تقسيم الشعر العربى إلى قصائد الرجز وقصائد فى البحور المتبقية ٦١
(القريض) يُفَرِّق بين قِطَع وقصائد. ويُعَرِّف العرب القطعة والقصيدة إما من الناحية الشكلية حسب طول القصيدة: قطعة = قصيدة قصيرة، وقصيدة = قصيدة طويلة، وإما من الناحية المضمونية: قطعة = قصيدة ذات موضوع واحد، وقصيدة = قصيدة ذات موضوعات عدة[1]. وتبين إمكانية التعريف المزودجة أن القصائد الأُحادية الموضوع كثيرًا ما كانت قصيرة، والقصائد المتعددة الموضوعات كثيرًا ما كانت طويلة. ولكن ذلك لا يصدق دائماً بوجه عام. فقد وجدت أيضًا قصائد قصيرة عالجت موضوعات عدة، وقصائد طويلة لم تتغنَّ إلا بموضوع واحد. وفى العصر الإسلامى بوجه خاص حين تطورت أنواع جديدة مثل قصائد الغزال أو قصائد الخمر لم يعد لقصائد طويلة بلا تبدل فى الموضوعات أية خصوصية. ومن ثم فإن التعريف حسب الطول تعرض إلى أن العرب لم يكونوا متفقين على عدد الأبيات التى تفرق القطعة عن القصيدة. فقد ذكر العدد بين ٢ و٢٠، وتعلق الأمر بقصيدة من حيث انتهى الأخير. ومن ثم لم يتحدث الجاحظ (المتوفى ٨٦٨/٨٦٩م)[2] مطلقًا أيضًا عن قطع، بل عن قصائدل قصيرة (قصار القصائد). هنا ينبغى أن يُفَضَّل التعريف المضمونى، ولم يُستخدم مصطلح «قصيدة» إلا

---

(١) Ism Qas 129 - 131 = مختصر يقصد به كتاب: I. Gh. Ismail: The Arabic Qasida. Bagdad 1978 (القصيدة العربية)، وفان جلدر: G. J. H. Van Gelder: Brevity the long and the short of it in classical Arabic literarytheory. Proceedings of the 9th Congress of UEAI, Amsterdam 1978, Leiden 1981, 78 - 88, bes. 79 - 80 (الإيجاز، طوله وقصره فى نظرية الأدب العربى الكلاسيكى).

(٢) ǦāḥḤay E Hārll I 98 = كتاب الحيوان للجاحظ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ١/٧، القاهرة ١٩٣٨ ـ ١٩٤٥م.

لقصائد متعددة الموضوعات. وسوف تحدد القصائد الأحادية الموضوع بقدر الإمكان حسب مضمونها، أى مثل قصيدة هجاء، وقصيدة رثاء، وقصيدة فى الطرد وقصيدة فى الخمر إلخ. ولا أستخدم مصطلح «قطعة» إلا حين يكون هو ذاته موضوع المناقشة.

فى السابق كثيراً ما انطُلِق من أن القصيدة المتعددة الموضوعات قد نشأت فى نهاية التطور الملموس للشعر العربى، وأن القصائد العربية القديمة المروية لنا المقتصرة
على موضوع واحد لم تكن فى الأصل إلا مقطوعات من قصائد كانت كاملة. /لقد رجع ٦٢
الأمر من جانب إلى كلمة قطعة التى يمكن أن تترجم بخلاف Stück المناسبة هنا بكلمة Bruchstück أو Teil أيضًا(*). ومن جانب آخر يرجع الأمر إلى أن واحدة من المختارات التى كانت أول ما عرف فى أوربا، كانت حماسة أبى تمام التى تضم حقيقة فى الغالب مقطوعات. ومع ذلك لا تحتاج هذه الأخيرة أن ترجع كلها إلى قصائد، بل يمكن أن تكون قد أُخِذَت من قصائد أحاديةالموضوع[٣].

أما اليوم فالرأى فى الغالب أن القصائد الأحادية الموضوع يجب أن تكون قد تقدمت على القصيدة، إذ إنها قد أضيفت إليها فيما بعد موضوعات كانت موجودة من قبل. ولكن بعد نشوء القصيدة أيضًا التى صارت بالغة العرفية بسرعة شديدة، ومن ثم صارت محدودة فى إمكاناتها التعبيرية، استمر وجود قصائد أحادية الموضوع كان الشاعر فيها أكثر حرية بشكل واضح فى اختيار الموضوعات والتعبيرعن المشاعر[٤].

(*) تعنى هذه المفردات جميعها قطعة أو جزءًا. (المترجم)

(٣) Stetk ObsArPoet3 = مختصر يقصد به مقالة ستتكيفيتش: J. Stetkevych Some Observations on Arabic Peotry. JNES 26 (1967), 1 - 12 (بعض ملحوظات حول الشعر العربى).

(٤) Brãunlit Betr 214 - 215 = مختصر يقصد به مقالة برونيلش: E. Brãunlich Versuch einer literargeschichtlichen Betrachtungsweise altarabischer Poesien, Il 24 (1937, 201 - 269 (محاولة للنظر فى الشعر العربى القديم خاصة بتاريخ الأدب).

وقد اقترح ا. بلوخ A. Bloch(٥) بالنسبة للقصائد الأحادية الموضوع تقسيمًا أرغب هنا بادىء ذى بدء أن أتبعه: قصائد العمل أو المصاحبة للفعل؛ ٢ ـ قصائد الرسالة والإبلاغ؛ ٣ ـ مرثيات.

١ ـ ويعد بلوخ من القصائد المصاحبة للفعل أو قصائد العمل بالمعنى الواسع التى نُظِمت فى الرجز غالبًا، أقوال الحرب التى ضمت فى الغالب فخرًا (أنساب الأشراف للبلاذرى، تحقيق جوتين ٧٩/٥ السطر ١٦ ـ ١٧ اقتبسها أولمان فى: بحوث فى شعر الرجز ٢٠):

قــد عَلِمتْ بيــضــاءُ حــسناءُ الطَّلَلْ

واضــحــةُ الليــتــين قــعــســاءُ الكِفلْ

وروى: (واضحـةُ الخـدين عـجـزاءُ الكفَلْ)

انّى غــــداةَ الـروع مِــــقـــــدامٌ بَطَلْ

قال أبوحَيَّة ودعان بن مُحرِز الفَزارى (المختلف والمؤتلف للآمدى، تحقيق عبدالستار أحمد فراج ١٤٦، سطر ٤ ـ ٦، والترجمة فى كتاب أولمان السابق ١٩):

انا ابو حَــيَّــة واســمى ودعــان

لا ضَــرَعٌ طفلٌ ولا عــودٌ فــان

كــيف ترى ضــربى رؤوس الأقــران

وقال ناجية بن جندب فى يوم خيبر (السيرة النبوية لابن اسحق بتهذيب ابن هشام تحقيق فوستنفلد ٧٧٣، ٥ ـ ٦، والسيرة النبوية لابن هشام، تحقيق مصطفى

---

(٥) BloQas 116 - 122 = مقالة بلوخ Qaṣīda (قصيدة) فى Asiatische Studien 2 (1948), 106 - 132.

السقا وإبراهيم الإبياري وعبدالحفيظ شلبي ٣/٤، ٢٤٨، سطر ١٢ ـ ١٣، وترجمة جويلوم ٥٢١):

/أنا لَمِنْ انكرني ابنُ جُنْدبِ   يارُبَّ قِرن في مَكَرِّي انكَبِ ٦٣

طاح بمَغْدَى انسُرٍ وثَعلَبِ

وشجعت أبيات أخرى على الحرب. وقد وجهت الأبيات الآتية إلى فرس الشاعر (المفضليات للمفضل الضبي تحقيق ليال ١/٥ الشرح ص ٣١ سطر ٩ ـ ١٠، وترجمة بلوخ للأبيات في بحثه (قصيدة) ١١٦):

(كان عامر بن الطفليل لقي يومئذٍ رجلاً من بني واثلة أو غاضرة بن صعصعة يقال له عبس بن حذار، وكان يُكنى أبا أُبي، وكان يدعى ذا العنق، وكان شجاعًا، وهو الذي قتل بشر بن أبي خازم الأسدي، فجعل يرتجز يومئذٍ، ويقول لفرسه:)

أَقْـــدِمْ قُـــدَيدُ لا تكنْ خَنُوســـاَ   لأطْعُنَنْ طعنةً قَلُوســـــا

ذات رشـــاشٍ تَزَعُ الخمـــيســـا   من لا يقـــاتلْ لا يكُنْ رئيـــســـا(٦)

ومن قصائد العمل قصائد الرقص(٧)، التي تراقص الأمهات بها أطفالهن.

وقد عبرت عن زهو الوالدين (أمالي القالي، تحقيق الأصمعي ط. ثانية ١١٦/٢ سطر ١١ ـ ١٢ وأشعار الترقيص عند العرب رقم ١٥ وترجمة ڤالتر في مقالته قوافي رقص الأطفال العربية القديمة ٢٤٤):

(٦) قارن أيضًا نداء الحرب في السجع، ما سبق ص ٤٥ من الأصل.

(٧) جولدتسيهر I. Goldziher: Altarabische Wiegen - und Schlummerlieder (قصائد الهدهدة والتنويم العربية القديمة) WZKM 2 (1888). 164 - 167 = Gol, Ges Schr 11 344 325 -، ومجموعات أكثر غنىً لدى: Walt KiTanr und Diw Tarq = مختصر يقصد به مقالة ڤالتر: W. Walther: Altarabische Kindertanzreime (قوافي رقص الأطفال العربية القديمة) StudOβrock 217-233 والديوجي: أشعار الترقيص عند العرب، بغداد ١٩٧٠، الأمثلة إسلامية إلى حد ما، وترجع كلها إلى مصادر منحولة.

يا حـــبــــذا أمُّ الحكم ‏ ‏ كـــانـهـــا ريمٌ أحَمْ ‏ ‏ (منهوك الرجز)

يا بَعْلها مـــاذا يَشَمُّ ‏ ‏ سـاهَمَ فـيـهـا فَسَهَم

وكانت أثيرة أمانى مستقبل الطفل، وفى هذا الأسلوب أبدعت أيضًا أبيات ربما غُنِّيت للنبى وهو طفل(*) (أمالى القالى ١١٥/٢ سطر ١١ ـ ١٢، وأشعار الترقيص عند العرب رقم ٨، وترجمة فالتر فى مقالته السابقة ٢٢٧):

مُحمد بن عَبْدَم ‏ ‏ عـشتَ بعيشٍ أنْعَم ‏ ‏ ودَوْلةٍ ومَــغْنَم ‏ ‏ (منهوك الرجز)

في فـرعِ عِـزٍّ أسْنَم ‏ ‏ مُكَرَّمٍ مُــعَظَّم ‏ ‏ دام سَجيسَ الأزْلَم

أما القصائد التى تصاحب عمليات عمل حقيقية فلم ترو إلا نادرًا جدًا[٨]. إذا امتنعت النوق التى ترد الماء عن الشرب، وجب على المرء أن يحك ذنبَها. وينشد عند ذلك (النوادر لأبى مسحل الأعرابى ٥١٢، ٦ ـ ٧): ٦٤

الا اشــــربى قَنْواءُ لا تُشَكَّى

الا اشــــربى من قــبل ان تُحَكَّى

وتنزع البدوية قطية بنت بشر (الماءَ) بدلو على إبلٍ لها، وأنشدت (الأغانى ط ١، ١٣٤/١ ـ ٥، والأغانى ط ٣، ٣٣٥/١ ـ ١، والأغانى ط ٤، ٢١٤/١ ـ ١٤ حتى ٢١٥، ١):

(*) النص المذكور قبل الشعر هو: قال: حدثنا أبو بكر، قال: حدثنى عمى، عن أبيه، عن هشام بن محمد، قال حدثنى رافع بن بكار ونوح بن درّاج، قالا: دخل النبى صلي الله عليه وسلم على عمه الزبير بن عبدالمطلب، وهو صبى، فأقعده فى حجره، وقال: ... (المترجم).

(٨) يخبرنا المؤلفون العرب بوضوح أن مثل تلك القصائد قد وجدت. ومع ذلك فإن الأمثلة العشرة تقريبًا، التى بحثها المستشرقون الأوربيون، لكى يعرضوا أخبار العلماء العرب يعيبها جميعًا تقريبًا أنها نشأت عن موقف معين فى أثناء العمل، وليس من المؤكد ما إذا صاحبت العمل باستمرار، أو أنها لم تروَ لنا إلا شواهد على كلمات نادرة، وبذلك توجد إمكانية أن الأمر يتعلق بأبيات مفردة من قصائد أكبر ذات مضمون مختلف تمامًا، وأمثلتى أيضًا ليست بريئة من هذه الشبهة.

ليس بنا فَقْرٌ إلى التَّشَكِّى، جَرِيَّةٌ كحُمرُ الأَبَكُ، لا ضَرَعٌ فيها ولا مُذَكِّى، ثم تقول:

عامان ترقيقٌ وعامٌ تَمَّمَا ... لم يَتْرُكْ لحماً ولم يَتْرُكِ دما

ولم يدَعْ فى راسِ عَظْمٍ ملدما ... إلا رَذَايا ورجالاً رُزَّما

وأنشد ناجية بن جندب، وهو فى القليب يميح (ينزع الماء بدلو) على الناس:

قد علمتْ جاريةٌ يمانيهْ ... انّى انا المائح واسمى ناجيَهْ

وطعنة ذات رَشاشٍ واهيهْ ... طعنتُها عند صدور العاديَهْ

وبرغم المصدر المنحول (فى السيرة النبوية) فإن هذه المقطوعة مهمة لأنها تبين فى الخطاب إلى ا لجارية وفى الفخر إشارة قوية إلى قصائد الحرب. (انظر ما سبق ص ٦٢ من الأصل).

٢ ـ اتجهت قصائد الرسالة والإبلاغ إلى القبيلة الخاصة أو الغريبة وتتضمن اقتراحات، وصور للشكر، وتحذيرات وتبريرات وأشكال رفض للتهديات والنصر واللوم إلخ. وهاهى بعض الأمثلة. (شرح التبريزى على ديوان أشعار الحماسة التى اختارها أبو تمام ٢/١٣٩، ٩ ـ ١٨، وشرح ديوان الحماسة للمرزوقى، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون ٢٥٩/١ ـ ٤، وترجمة روكرت ٢٥٢/١ ـ ٤، ومقالة بلوخ «قصيدة» ١٧٧):

الا ابَلِغْ بنى ذُهْلٍ رسولاً ... وخُصَّ إلى سَرَاةِ بنى النُّطَاحِ

/بانا قد قَتَلْنا بالمُثَنَّى ... عُبَيدةَ منكم وابا الجُلاحِ ٦٥

فإن تَرْضَوا فإنا قد رَضِينا ... وإن تأبَوا فأطرافُ الرِّماحِ

مُقَوَّمةٌ وبيضٌ مُرْهَفَاتٌ ... تُتِرُّ جماجماً وبَنَانَ راحِ

وشكر مَقَّاسٌ العَائذى بنى شيبان الذين كانوا قد طلب إليهم حمايته (المفضليات ١/٨٤ ـ ٤):

الا أبَلِغْ بنى شـــيـــبـــان عنّى   فـــلا يكُ من لقـــائكم الوداعـــا
بعـــيش صـــالح مـــادُمْتُ فـــيكم   وعـــيشُ المرء يَهْـــبُطُه لُمَـــاعـــا
إذا وَضَعَ الـهـــــزاهـزُ آلَ قـــومٍ   فـــزادَ الله آلكم ارتفـــاعـــا
فـقــد جـاورتُ أقــوامًــا كــثـيــرًا   فلم أرَ مـــثلكم حَـــزْمًـــا وباعـــا

وحذّر راشد بن شهاب اليشكرى قبيلته بنى يشكر من بنى شيبان الذين توجه إليهم عقب ذلك (عيَّر قيسَ بن خالد الشيبانى بالفرار) (المفضليات ١/٧ ـ ٨):

منْ مُـــبْلغٌ فِـــتـــيـــانَ يَشْكُرَ أنّنى   أرى حِـقْـبَـةً تُبْـدِى أمـاكنَ للصَّـبْـرِ
فـأُوصِـيكمُ بالحىُّ شـيـبـانَ إنَّهُم   هُمُ أهلُ أبناءِ العظائم والفَـــخْـــرِ
على أنَّ قـيـسًـا قـال قيسُ بن خـالدٍ   ليـشكُرُ أحلى إن لَقِـينا منَ التـمـرِ
رايتُـك لمّا أنْ عـــرفْتَ وجـــوهَنا   صَدَدْتَ وطبتَ النفسَ ياقيس عن عمـرو
رايت دمـــاءً اســهَلَتْــهـــا رمـــاحُنا   شـآبيبَ مِـثْلَ الأُرجـوان على النحـرِ
ونحن حـملناك المصـيـفـةَ كلَّهـا   على حَـرجٍ تُؤسَى كُلومُك فى الخِـدرِ
فـلا تحـسِبَنَّا كـالعُـمُـورِ وجَـمْـعَنا   فنحنُ وبيتِ الله أدنى إلى عـــمـــرو
جـمـيـعًـا، ولسنا، وقـد علمتْ، أُشـابَةً   بيـعـدين عن نقصِ الخلائقِ والغَـدرِ

ويأمل قيس بن الخطيم أن يُبلغ الأعداء رسالة، النصرَ، الذى أحرزته قبيلةَ الشاعر عليهم/ فى الحرب (ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق وترجمة كولسكى ١/٢٤ ـ ٦٦
٦ وتحقيق إبراهيم السمرائى وأحمد مطلوب = وتحقيق ناصر الدين الأسد ١/٢٣ ـ ٦):

الا ابلغا ذا الخزرجی رسالةً رسالةَ حقٍ لستُ فيها مُفَنَّدا

فإنا تركناكم لدى الردْم غدوةً فريقين مقتولاً به ،مطردا

صبحانكم منا به كُلُّ فارس كريم النثا يحى الذمارَ ليحمدا

اتذكر امراً لم تنله وإنما تناول سجلَ الحرب من كان انجَدا

فذُق غِبَّ ماقدمت إنى أنا الذى صحبتكم فيه السَّمامَ ببرجدا

ونحن حماةُ الحرب ليست تَضيرنا نسوق خميسًا كالقطا متبددا

وليس نادرًا أن أرسل الشعراء رسائلهم الشعرية فى مواقف وجب أن يخشوا فيها أن يموتوا[٩]. فقد حذر علقمة قبيلته (آلفارت، كتاب العقد الثمين فى دواوين الشعراء الجاهليين ١٢/١، وقصائد علقمة الفحل، تحقيق وترجمة سوسين ١/٧. وديوان علقمة النحل، تحقيق الصقال والخطيب ١/٢٥ وترجمة ريشر فى مختصر تاريخ الأدب العربى ٧ و٢/٢٢، وبلوخ (قصيدة) ١١٨)

مَنْ رَجلُ أحبُوه رحلى وناقتى يُبَلِّغُ عنى الشعر إذ مات قائلُه

نذيرًا....

وتوضع أحياناً معلومات عن الوسيلة التى ينبغى أن تأخذها الرسالة، على نحو ما فعل مطعم بن نويرة أو أخوه مالك (نقائض جرير والفرزدق، تحقيق أ. أ. بيفان ٥/١٢ والشرح ٢٠، ٢٠، وترجمة نولدكه فى إسهامات فى معرفة الشعر العربى القديم ١٣٥، ومقالة بلوخ (قصيدة) ١١٨):

ابلغ أبا قيس إذا ما لقيتَهُ نعامة أدْنى داره فظَليمُ

بأنه ذوُو حَدٌ...

---

(٩) ثمة أمثلة عدة لدى بلوخ فى مقالته (قصيدة) ١١٨، ١١٩.

ويظن بلوخ[١٠] أن المعلومات عن المكان ينبغى أن تدل الرسالة على الطريق. ومن ثم يفترض أن شكل بيت الرسائل ينبغى أن يستخدم الرسالة بوصفها دعامة للذاكرة,وأن هذا الغرض العملى كان أحد جذور الشعر العربى القديم.

ويبدو لى أن المعلومات عن المكان غير دقيقة بشكل كبير حتى يمكن أن يكون لها
قيمة عملية وأن الرسائل شديدة العمومية/ عن جواز أن تكون تحديدًا دقيقًا فى نصها. ٦٧
فإذا ما أراد بلوخ أن يكون محقًا فإن ذلك ليس إلا بالنسبة للزمن الكائن قبل القصائد التى رُويت لنا. أما بالنسبة للقصائد التى بين أيدينا فإن خاصية الرسالة قد صارت عرفية بحيث يصعب أن تستخلص معلومة واقعية من استظهار (حفظ) ساعٍ حقيقى.

٣ ـ ويَسِم بلوخ بالمرثيات القصائدَ الطويلة إلى حد ما فى الغالب التى لا يقف الشاعر فيها موقفًا من واقعة معينة، بل يتذكر مسرات الصبا وأفعاله التى خَلَت، ويمدح نفسه أو قبيلته دون إشارة إلى فعل معين، ويقدم حكمًا عن فناء الحياة وأشكال أخرى من الحكم... إلخ[١١]. وتُضَم هنا أغلب قصائد المدح أيضًا. لأنها بوجه عام لم تبعث عليها واقعة معينة»[١٢].

وتعد قصائد قيس بن الخطيم والأبيات المنسوبة إلى آخرين لها خصوصية فى قصائد الحكمة (ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق وترجمة كوالسكى ٢٣/١ ـ ٦، وتحقيق إبراهيم السمرائى وأحمد مطلوب ٢٢/١ ـ ٦، وتحقيق ناصر الدين الأسد ١٢/١ ـ ٦):

ومن يكُ غافلاً لم يلقَ بؤسًا   يُنِخْ يومًا بساحتهِ القضاءُ
تناوله بنات الدهر حتى   تثلمه كما انثلم الإناء

(١٠) السابق ص ١١٧ ـ ١١٩.
(١١) حول الحكمة بوجه عام قارن مقالة بلوخ: حول شعر الحكمة العربى القديم، فيسبادن ١٩٥٤.
(١٢) بلوخ: قصيدة ١٢٢.

وكل شـــديدة نـزلـت بـحـى ... سـيـأتـى بعـد شـدتِهـا رخـاءُ

فَـقُل لـلمـتـقـى عَـرَضَ المنايا ... تَوَقَّ وليس ينفـعُك الوقـاءُ

فـلا يُعطى الحـريصُ غنىً لحـرصٍ ... وقـد يَنْمى لذى العـجـز الثّـراءُ

غنىُّ النفسِ مـا اسـتـعنى غنىٌّ ... وفـقـرُ النفس مـا عَـمـرتْ شـقـاءُ

ونجد الفخر من إعادة التذكر لرجل هرم لدى عبدالقيس بن خفاف (المفضليات ١١٧/١ ـ ٧، حماسة أبى تمام، طبعة بولاق ١٣١/٢، ١٤ حتى ١٣٢، ٦، وتحقيق أحمد أمين ٢٥١/١ ـ ٧، وترجمة روكرت ٢٤٥/١ ـ ٧):

صَـحَـوْتُ وزَايَلَنى باطِلى ... لـعـمـر ابيك، زِيالاً طويلا

واصـبـحت لا نَزِقًـا باللحـاءِ ... ولا للحـوم صـديقى اكـولا

/ولاســابقى كـاشحٌ نـازحٌ ... بِذَحْلٍ إذا مـا طَلبتُ الذُّحـولا ٦٨

فـأصـبـحتُ اعـددتُ للنائبـا ... تِ عِـرْضًـا بريئًـا وعَـضْبًـا صـقـيلا

ووَقْعَ لـسـانٍ كـحـدِ السُّنانِ ... ورُمـحًـا طويلَ القناةِ عَـسُـولا

وسـابغـةً مـن جـيـادِ الدُّرو ... عِ تَسْمَعُ للسيفِ فـيـهـا صَليلا

كـمـاءِ الغـدير زَفَـتْـهُ الدَّبُورُ ... يَجُـرُّ المدجَّجُ منهـا فُـضُـولا

وتبدأ قصيدة تَذَكُّر لسنان بن أبى حارثة (المفضليات ١٠١/١ ـ ٢):

إنْ أُمْسِ لا اشـتكى نُصبى إلى احـدٍ ... ولستُ مُـهـتـديًا إلا مَـعى هـادِ

فـقـد صَـبَـحْتُ سَوَامَ الحىِّ مُشْعِلَةً ... رَهْوًا تطالعُ من غَـورٍ وانجـادِ

وفى مقابل تقسيم بلوخ وفق السبب ـ أو فى تعريفه للمرثية: وفق غياب السبب ـ يمكن بداهة أن يُقَسَّم وفق المضمون أيضًا. فلم يُفصل على سبيل المثال موضوع أثير

مثل الفخر الذى يتكرر وروده لدى بلوخ فى ثلاثة أنواع، وكذلك داخل القصيدة. ولكنَّ تقسيمًا مضمونيًا للأنواع أيضًا عند اختيار حر نسبيًا للموضوعات، سُمِح للشاعر فى القصائد الأحادية الموضوع، لا يستوعب كل المضامين، ويصعب أن تُنْجَز أنواع صغرى صارت عرفية. ومن ثم لا أريد هنا أن أقوم بتقسيم آخر، بل إيراد بعض القصائد التى لا تخرج عن إطار المستشهد به إلى الآن. فى نقطة واحدة فقط أريد أن أختلف مع بلوخ، وهى: يعد بلوخ قصائد المراثى من قصائد الرسالة والإبلاغ، لأنها تمثل إجابة عن خبر الموت، فهو يفكر آنذاك فى مداخل للقصيدة مثل مداخل طفيل العنوى (ديوانه، تحقيق كرنكو ١/ ١ ـ ٢):

تاويـنـى هَمٌّ مـع الـلـيـل مُـنْـصِـبُ   وجــاء من الأخـبــار مــا لا أكــذبُ

تظاهرن حــتى لم تكن لى ريبــة   ولم يكُ عــمــا أخـبــروا مــتــعــقــبُ

/بيد أنه يوجد إلى جانب ذلك قصائد رثاء تبدأ على نحو آخر، ويبدو لى أن ٦٩
شعر الرثاء فى زمن مبكر جدًا كان نوعًا محدد المضمون ذا أعراف خاصة، ومن ثم أريد أن أعالجه كله ملحقًا بالقصيدة وأجزائها (انظر ص ١١٦ ـ ١٢٤ من الأصل).

ونورد هنا أيضًا قصائد أحادية الموضوع ذات موضوعات غير عرفية لنصور اتساع الموضوعات على الأقل بقدر ضئيل: يخاطب رجل(*) لدغته حية، أخاه عند الموت (المفضليات ٦٥ ؟ ١ ـ ٥):

الا لستُ فى شىء فَـرُوحــا مُـعــاويا   ولا المشَـفِـقــاتُ إذ تـبِـعنَ الحـوَازيا

فـلا خـيـرَ فـيـمـا يكذِبُ المرءُ نفسَـه   وتِقــوالـه لـلشىء: يَاليـت ذاليــا

(*) هو صريم بن معشر بن ذهل التغلبى الملقب بأُفنون، لدغته حية فى ساقه فقال لأخ معه اسمه معاوية: احفر لى قبرًا فإنى هالك! ثم رفع صوته يقول هذه القصيدة. وهو ينعى نفسه فى آخرها نعيًا حزينًا. (المترجم).

فَطَأْ مُعْرِضًا، إن الحتوفَ كثيرةٌ   وإنك لا تُبقى بمالِكَ باقيا

لعمُرك ما يدرى امرؤٌ كيف يتقى   إذا هو لم يجعل له اللهُ واقيا

كفى حزنًا ان يرحلَ الحىُّ غُدوةً   واصبحَ فى اعلى إلاهةَ ثاويا

وكذلك فى موقف الموت يتخيل المُمَزِّق(*) المريض دفنه مسبقًا (المفضليات ٨٠/ ١ - ٥):

هل للفتى من بنات الدهرِ من وَاق   ام هل له من حِمَامِ الموت من رَاقِ

قد رَجَّلونى وما رُجِّلْتُ من شَعَثٍ   والبسونى ثيابًا غيرَ اخلاقِ

ورفعونى وقالوا: ايما رَجُلٍ   وادرجونى كأنى طىُّ مِخراقِ

وارسلوا فتيةً من خيرهم حسبًا   ليُسندوا فى ضريح التُّرب أطباقى

هَوِّنْ عليك ولا تَوْلَعْ بإشفاقِ   فإنما مالُنا للوارثِ الباقى

ويصور حاجب بن حبيب حوارهَ مع زوجه التى تطلب منه أن يبيع فرسه ثادِق ليدفع عن أسرته الفقر بعض الشىء (المفضليات ١١٠/ ١ - ٥):

باتَتْ تَلُومُ على ثادِقٍ   ليُشْرَىٰ فقد جَدَّ عصيانُها

الا إنَّ نجواك فى ثادِقٍ   سواءٌ علىَّ واعلانُها

٧٠ /وقالت: اغثنا به إننى   ارى الخيلَ قد ثابَ اثمانُها

(*) هو شأس بن نهار العبدى، وقيل هو يزيد بن نهار، وقيل يزيد بن خَذَّاق. وقيل إنه أول من ذم الدنيا. وهو فى هذه القطعة يذم الدنيا ويأسف على نفسه، فيتخيل ما سيصنع به أهله بعد الموت. واستشهد المؤلف بخمسة أبيات، أما البيت السادس الذى لم يستشهد به فقد نص الأنبارى على أنه أولها فى غير رواية المفضل،

وهو:

كأننى قد رمانى الدهر فى عُرُض   بنافذاتٍ بلاريشٍ وأفواق.

فـــــــقــلــتُ: الـم تـعـلـمـى انـه كــــريـمُ المكبَّـــةِ مِـــبْـــدانُـهـــا

كُـــمَـــيتٌ أُمِــــرُ علىَ زُفْـــرةٍ طـويلَ الـقـــــوائم عُــــريَانُـهــــا

ويعقب ذلك خمسة أبيات أخرى فى وصف الفرس الذى نجده فى غير ذلك أيضًا فى قصائد أحادية الموضوع[١٣]، والذى صار من بعدُ موضوعًا أثيرًا فى القصيدة (انظر ما يأتى ١٠٩ ـ ١١٠).

ويسخر عطية بن مخراق الهلالي من دائن قد خُدِع (حماسة البحترى، تحقيق لويس شيخو ١٤١٣/ ١ ـ ٥، وترجمة نولدكه فى «إسهامات فى معرفة شعر العرب القدامى» ١٨٩ ـ ١٩٠)[١٤]:

رَجَعْتُ بها سُوداً وبيضًا كثيفةً وصَلْصَلَتِ الأوراقُ فى كفّ سِرِيالى

وضَمَّ على طرسٍ يُراعى شهودَه ويعقدُ بالكفين ما اجتاحَ من مالى

ليأخذَه عندَ انقضاءِ محلِّه وأحسبُنا لا نلتقى بعد أحوالِ

وخطَّ عُبيدٌ طينةً وشهادةً وصكًا يؤديه إلى طول إعوالِ

كذلك فِعْلِى بالخبيثين إننى رايتُهُمُ عونًا على الزمنِ الغالى

وقد نظم عبدالقيس بن خُفاف وصية لابنه (جُبيل)(❖)(المفضليات ١١٦/ ١ ـ ١٨) وقَرَض طفيل (الديوان بتحقيق كرنكو ٩/ ١ ـ ١٩) قصيدة مدح فى بنى سعد

---

(١٣) على سبيل المثال، المفضليات ٢/ ١ ـ ٥ حيث تبدأ بسؤال عن الفرس.

(١٤) وفيها كما فى غيرها أيضًا من القصائد التى أوردها البحترى حول هذا الموضوع لا يثبت أن زمن التأليف ما قبل الإسلام.

(❖) القصيدة من أولها إلى غايتها سياسة رسمها الشاعر لابنه «جبيل»، اقتبسها من خلق العربى ومن تجاربه هو وحنكته، أولها:

أجُبيلُ إنّ أباك كاربُ يومِهِ فإذا دُعيتَ إلى العظائم فاعجلِ (المترجم)

يتصدرها دعاء. وهكذا فقد وجدت فى وقت مبكر موضوعات كثيرة صار بعض منها عرفيًا إلى حد أنه ممكن أن يُتَحَدَّث عن أنواع مضمونية ثابتة. ومن ذلك بلا شك الفخر. ثم فى داخل الفخر توجد سلسلة من مفاهيم ثابتة، تتكرر باستمرار.

وكان أثيرًا على سبيل المثال النصر على العدو، الذى يترك على أرض المعركة
٧١ لتفترسه الصقور والضباع[١٥]. /ويمكن للشاعر أن يشكل فى حرية موضوعات أخرى[١٦]، واستمرت حرية التشكيل هذه فى القصائد الأحادية الموضوع فى العصر الإسلامى أيضًا. وإذا ما كان الحديث فيما يأتى عند عرض تاريخ نشأة القصيدة عن أن موضوعات محددة موجودة مستقلة من قبل وجدت مدخلاً إليها، فإن هذا لا يعنى أنها لم تتوقف بذلك عن الوجود بوصفها قصائد مستقلة. فقد وُجِد إلى جانب القصائد باستمرار قصائد أحادية الموضوع وقصائد قصيرة.

وقابلت القصيدةُ المتعددة الموضوعات القصيدةَ الأحادية الموضوع. وثمة حيرة كبيرة فى تفسير المعنى الأصلى للكلمة[١٧]. غير أنه لما كانت الصورة الموجودة لدينا للقصيدة فى كل محاولات الاشتقاق قد حملت إلى داخل الكلمة فإننا لا نستطيع أن نقدم أية معلومة عن أصل «قصيدة». ولكن يمكننا خلاف ذلك أيضًا أن نتأمل فقط فى السؤال الحاسم. إلا أنه قبل أتناول النظريات حول ذلك أريد أن أقدم قصيدتين كاملتين، فيتحصل للقارىء بذلك انطباع عن بنائهما. الأولى لعلقمة، وهو شاعر يعد

---

(١٥) قارن ما سبق ص ٦٣ وما يأتى ص ١١١ وكذلك أمثلة كثيرة فى: BloZeug Geist, 199 - 200، مقالة بلوخ: الشعر العربى القديم شاهد على الحياة العقلية لعرب ما قبل الإسلام.

(١٦) Bräunlit Betr 215 = مقالة برونيلش:محاولة لنظرة فى الأشعار العربية القديمة متعلقة بتاريخ الأدب.

(١٧) لا ينبغى أن يشار هنا إلى المناقشة غير المثمرة، قارن حول ذلك: JacStud Qaṣ 1: كتاب ريناته يعقوبى: دراسات فى شعرية القصيدة العربية القديمة.

بحق من المتقدمين بوجه عام. وأقدم البداية فى ترجمة شعر لريناته يعقوبى[١٨] (أعدتها كلها فى الترجمة العربية إلى الأصل). أما الثانية فهى للأعشى الذى وقع تحت تأثير الشعر الحضرى فى الحيرة. وتقول قصيدة علقمة[*] (آلفارت، كتاب العقد الثمين فى دواوين الشعراء الستة الجاهليين رقم ١٢، وقصائد علقمة الفحل، تحقيق وترجمة سوسين، وديوان علقمة الفحل، تحقيق الصقال والخطيب، رقم ٢، والمفضليات رقم ١.٢٠ وترجمة ريشر فى كتابة إسهامات فى الشعر العربى ٧، ٢/ ٦ ـ ١٥):

هَلْ مـا عَلِمْتَ ومـا اسـتُودِعْتَ مكتـومُ   ام حـبـلُهـا إذ نَأَتْك اليـومَ مَـصْـرُومُ

ام هل كـبـيـرٌ بكى لم يقضِ عـبـرَتَه   إثرَ الأحـبـةِ يومَ البـيـنِ مَـشْكُومُ

لـم ادر بالبينِ حـتى ازمـعـوا ظعنًا   كلُّ الجـمـالِ قُـبـيلَ الصـبحِ مـزمـومُ

ردَّ الإمَـاء جِـمَـالَ الحىَّ فـاحـتـملوا   فكلُّهـا بـالـتـزيـديَّاتِ مَـعْكُومُ

عـقـلاً ورَقْـمًـا تظلُّ الطيـرُ تتـبَـعُـه   كـأنَّهُ مِنْ دَمِ الأجـوافِ مَـدْمُـومُ

/يحـملنَ أُترُجَّـةً نَضْحُ العـبـيـرِ بهـا   كـأنَّ تطيـابَهـا فى الأنفِ مَـشْـمُـومُ ٧٢

كـأنَّ فـارةَ مِـسْكٍ فى مِـفـارِقـهـا   للبـاسطِ المتـعـاطى وهو مـذكُـومُ

فـالعـينُ منى كـأنْ غَـرْبٌ تَحُطُّ به   دهـمـاءُ حـاركُـهـا بـالقِـتب مَـجْـزُومُ

قَدْ عُرِّيَتْ حِقبـةً حتى استطف لهـا   كِـتـرٌ كـحـافـةِ كِيـرِ القـيْنِ مَلْومُ

كـأنَّ غِـسلةَ خِطمِىٍّ بمَشْـفَـرِها   فى الخـدِّ منهـا وفى اللحـيـين تلغـيمُ

---

(١٨) JacStud Qas 9 = كتاب ريناته يعقوبى السابق. يتجاوزالمرء عن الفرق الأسلوبى بين البيت ١٢ و١٤.

(*) أثبت القصيدة كما وردت لدى آلفارت وليس كما وردت فى المفضليات لأن بينهما فروقاً، وترجح الترجمة رجوع المؤلفة إلى نص آلفارت. (المترجم)

قَدْ أدبر العُرُّ عنها وهى شامِلُها   مِن ناصعِ القطرانِ الصِّرفِ تَرْسيمُ

تَسْقِى مذانبَ قد زالتْ عَصيفَتُها   حَدُورُها مِنْ أتِىِّ الماءِ مَطْمُومُ

مِنْ ذِكْرِ سَلْمَى وما ذكرى الأوانَ لها   إلا السَّفاهُ وظنُّ الغيبِ تَرْجيمُ

صِفرُ الوشاحينِ مِلءُ الدرعِ خَرْعبةٌ   كأنَّها رَشا فى البيتِ مَلْزُومُ

هل تُلحقنّى بأولى القومِ إذ شَحَطوا   جُلْذِيَّةٌ كأتانِ الضَّحْلِ عُلْكومُ

تُلاحظُ السوطَ شزراً وهى ضَامزةٌ   كما تَوجَّسَ طاوى الكشحِ موشومُ

كأنها خاضِبٌ زُعْرٌ قوائمُهُ   اجنى له باللوى شَرْىٌ وتَنُّومُ

يظلُّ فى الحنظلِ الخطبانِ ينقُفُه   وما استطفَّ من التَّنُّومِ مخذومُ

فوهُ كشقِّ العصا لأيًا تَبيَّنُهُ   اسكُّ ما يسمعُ الأصواتَ مَصْلومُ

حَتَّى تَذَكَّر بيضاتٍ وهيَّجَهُ   يومُ رَذاذٍ عليه الريحُ مَغْيومُ

فلا تَزَيُّدُه فى مَشْيِهِ نَفِقٌ   ولا الزفيفُ دُوَينَ الشدِّ مَسْئومُ

يكادُ مَنْسَمُهُ يختلُّ مُقْلتَهُ   كأنَّهُ حَاذرٌ للنَحسِ مَشْهُومُ

يأوى إلى خُرَّقٍ زُعرٍ قوادمُها   كأنهنَّ إذا بَرَكْنَ جُرْثومُ

وَضاعةٌ كعِصىِّ الشِرعِ جُؤجُؤهُ   كأنَّه بِتناهى الروضِ عُلجومُ

حتى تَلافى وقرنُ الشمسِ مرتفعٌ   أُدْحِىَّ عِرْسَين فيه البيضُ مركومُ

يُوحى إليها بإنقاضٍ ونَقْنقةٍ   كما تُراطنُ فى أفدانها الرُّومُ

/صَعْلٌ كأنَّ جناحيه وجُؤجُؤهُ   بيتٌ أطافت به خرقاءُ مَهْجُومُ ٧٣

تحفُّهُ هِقْلةٌ سطعاءُ خاضعةٌ   تجيبُه بزِمارٍ فيه تَرْنيمُ

بل كلُّ قومٍ وإن عَزُّوا وإن كثُروا — عَريفُهم بأثَا فى الشرِّ مَرجُومُ

والجودُ نافيةٌ للمالِ مُهلكةٌ — والبخلُ مُبقٍ لأهليه ومذمومُ

والمالُ صُوفُ قرارٍ يلعبونَ بهِ — على نِقادتهِ وافٍ ومَجلُومُ

والحمدُ لا يشترى إلا لهُ ثَمَنٌ — ممَّا تَضَنُّ بهِ النفوسُ مَعلُومُ

والجهلُ ذو عَرَضٍ لا يُستَرادُ له — والحلمُ آوِنةٌ فى الناسِ مَعدُومُ

ومُطعَمُ الغُنْمِ يَوْمَ الغُنْمِ مُطعَمُهُ — أنَّى توجَّهَ والمحرومُ مَحرُومُ

ومَنْ تعرَّضَ للغربانِ يزجُرُها — على سلامتهِ لابُدَّ مَشؤُومُ

وكُلُّ بيتٍ وإن طالتْ إقامَتُهُ — على دَعائِمهِ لابُدَّ مَهدُومُ

قد أشهدُ الشَّرْبَ فيهم مِزْهِرٌ رَنِمٌ — والقومُ تَصرعُهُم صَهباءُ خُرطومُ

كأسُ عزيزٍ من الأعنابِ عَتَّقَها — لبعضِ أربابِها حانيةٌ حُومُ

تَشفِي الصُّدَاعَ ولا يؤذيك صالبُها — ولا يُخالِطُها فى الرأسِ تدويمُ

عانيةٌ قَرقَفٌ لم تُطَّلَعْ سَنَةً — يُجِنُّها مُدمَجٌ بالطينِ مختومُ

ظلَّتْ تَرَقرَقُ فى الناجودِ يَصفِقُها — وليدُ أعجمَ بالكتّانِ مَفدُومُ

كأنَّ إبريقَهُم ظَبيٌ على شَرَفٍ — مُفَدَّمٌ بِسَبا الكتّانِ مَلثُومُ

أبيضُ أبرزَهُ للضِّحِّ راقِبُهُ — مُقَلَّدٌ قُضُبَ الريحانِ مَفغُومُ

وقد غَدَوتُ على قِرنِى يُشَيِّعُنى — ماضٍ أخو ثقةٍ بالخيرِ مَوسومُ

/وقد عَلَوتُ قُتُودَ الرجلِ يَسفَعُنى — يومٌ تجيءُ به الجوزاءُ مَسمُومُ ٧٤

حامٍ كأنَّ أُوارَ النارِ شامِلُه — دونَ الثيابِ ورأسُ المرءِ مَعمُومُ

وقـد اقـودُ امـام الحىِّ سَلْهَبـةً   يَهـدِى بهـا نسبٌ فى الحىِّ مَـعلُوم[١٩]
لا فى شظاها ولا ارساغـهـا عـتبٌ   ولا السـنابكُ افناهُـنَّ تـقـليـمُ
سُلاَّءةٌ كـعَصَى النَّهـدىِّ غُلَّ بهـا   ذو فـيئـةٍ مِنْ نَوى قُرَّانَ مَـعـجُومُ
تَتْبَعُ جُونًا إذا مـا هُيِّجَتْ زَجِلَتْ   كـأنَّ دُفًّـا على عليـاءَ مَـهْـزومُ
يَهْدِى بِها اكلفُ الخدينِ مُختـبـرٌ   من الجـمالِ كـثيـرُ اللحمِ عَـيثـومُ
إذا تَزَغَّمَ مـن حـافلتـهـا رُبَعٌ   حنَّتْ شـغـاميم فى حـافـاتِهـا كُـومُ
وقـد أُصـاحِبُ فـتيـانًا طعـامُـهمُ   خُـضْـرُ المزادِ ولحمٌ فـيـه تنشـيمُ
وقـد يَسـرْتُ إذا مـا الجـوعُ كُلِّفـهُ   مُـعَـقَّبٌ مـن قـداحِ النبعِ مـقـروم[٢٠]
لـو يَيْسَرون بخـيلٍ قـد يَسَـرْتُ بهـا   وكلمـا يَسَرَ الأقـوامُ مَـغـرومُ

وأقدم قصيدة الأعشى فى ترجمة شعرية لجاير، برغم أنه من المؤكد أنها لا تكفى المطالب الفنية. ومع ذلك فقد حاول جاير Geyer أن يقلد قافية (الِ)، ووزن الخفيف. ومن الضرورى للحفاظ على هذه القافية فيما يزيد عن ٧٥ بيتاً أن تحدث فى الألمانية التواءات لغوية كبيرة. ويصدق ذلك بقدر أقل ضآلةً على اللغة العربية أيضًا (ديوان الأعشى، تحقيق جاير، وديوان الأعشى بتحقيق محمد حسين ١/ ١ ـ ٧٥، وترجمة جاير = Gey Zw Ged I 19 - 27 فى: قصيدتان للأعشى، تحقيق وترجمة وشرح جاير ١، ٢ ڤيينا ١٩٠٥ ـ ١٩١٩).

مـا بُكـاءُ الكبـيـرِ بالأطلالِ   وسُـؤالـى فـهل تَرُدُّ سُـؤالـى
دِمنَـةٌ قَـفـرةٌ تعـاورها الصيـ   ـفُ بريحـينِ من صَبـاً وشَـمـالِ
/لاتَ هَنَّا ذكـرى جُـبـيـرةَ او مَنْ   جـاءَ فـيـهـا بطائفِ الأهوالِ

(١٩) يمتطي الخيل أولاً في المعركة، وقبل ذلك يهدي بها البعير بزمامها لصونها.
(٢٠) في لعبة القداح «الميسر» لُعِب علي قطع لحم الجمال.

حَلَّ أهلى بطنَ الغميسِ فبادَوْ ... لى وحلَّتْ عُلويةً بالسِّخالِ

تَرْتَعى السفحَ فالكثيبَ فَذا قا ... رِ فَرَوْضَ القطا فذاتَ الرئالِ

رُبَّ خَرْقٍ من دونِها يُخْرِسُ السَّفْـ ... ـرَ ومِيلٍ يُفْضِى إلى أميالِ

وسِقاءٍ يُوكَى على تَأَقِ المَلْ ... ءِ وسيرٍ ومُسْتَقى أوشالِ

وادّلاجٍ بعدَ المنامِ وتهجيـ ... ـرٍ وقُفٍّ وسَبْسَبٍ ورمالِ

وقَليبٍ أجْنٍ كأنَّ من الريـ ... ـشِ بأرجائه لُقُوطَ نِصالِ

فلئنْ شَطَّ بى المزارُ لقد أغْـ ... ـدُو قليلَ الهمومِ ناعمَ بالِ

إذْ هِىَ الهمُّ والحديثُ وإذْ تَعْـ ... ـصِى إلىَّ الأميرَ ذا الأقوالِ

ظبيةٌ مِن ظباءِ وَجْرَةَ أدْمَا ... ءُ تَسَفُّ الكبَاثَ تحتَ الهَدالِ

حُرَّةٌ طَفْلَةُ الأنامِلِ تَرْتَـ ... ـبُّ سُخامًا تَكُفُّه بخِلالِ

وكأنَّ السُّمُوطَ عكَّفَها السِّلْـ ... ـكُ بعِطْفَىْ جيداءَ أُمِّ غَزَالِ

وكأنَّ الخمرَ العتيقَ مِنَ الأسفِنْـ ... ـطِ ممزوجةً بماءِ زُلالِ

باكرَتْها الأعرابُ فى سِنَةِ النو ... مِ فتجرى خِلالَ شوكِ السَّيَالِ

فاذهبى ما إليكِ أدركَنى الحِلْـ ... ـمُ عَدانى عَنْ ذِكْركم أشغالى

وعَسِيرٍ أدماءَ حادرةِ العَيـ ... ـنِ خَنُوفٍ عَيرانةٍ شِمْلالِ

مِنْ سَراةِ الهِجانِ صَلَّبَها العُـ ... ـضُّ وَرَعْىُ الحِمَى وطُولُ الحِيالِ

لَمْ تَعَطَّفْ على حُوارٍ ولم يقـ ... ـطعْ عُبَيدٌ عُرُوقَها من خُمالِ

قد تعلَّلْتُها على نكظِ المَيْـ ... ـطِ وقد خَبَّ لامِعاتُ الآلِ

فوقَ ديمومةٍ تَغُولُ بالسَّفْـ ـرِ قِفارٍ إلا من الآجالِ

وإذا ما الضَّلالُ خِيفَ وكانَ الـ ـوردُ خِمْسًا يَرجونَه عن ليالِ

واستُحِثَّ المُغَيِّرون من القَوْ مَ وكَانَ النِّطافُ ما فى العَزالى

مَرِحَتْ حُرَّةٌ كقنطرةِ الرُّومِـ ـىِّ تَفرِى الهَجِيرَ بالأرقالِ

/تَقْطَعُ الأمْعَزَ المُكَوكِبَ وَخْدًا بنواجٍ سريعةِ الأيغَالِ ٧٦

عنتريسٌ تعدو إذا مَسَّها السَّوْ طُ كعَدوِ المُصَلْصِلِ الجَوَّالِ

لاحَهُ الصيفُ والصِّيالُ وإشفا قٌ على صَعْدَةٍ كقَوْسِ الضَّالِ

مُلمِعٍ لاعَةِ الفُؤادِ إلى جَحْـ شٍ فلاهُ عنها فبئسَ الفَالى

ذو أذاةٍ على الخليطِ خَبيثُ الـ ـنفسِ يرمى مَراغَه بالنُّسَالِ

غادَرَ الجحشُ فى الغُبارِ وعَدًا ها حَثيثًا لِصُوَةِ الأدْحَالِ

ذاك شَبَّهْتُ ناقتى عن يمين الـ ـرَّعْنِ بعدَ الكَلالِ والأعمالِ

وتَراها تَشْكو إلىَّ وقد آ لتْ طَلِيحًا تُحْذَى صُدورَ النِّعالِ

نَقَبَ الخُفُّ للسُّرَى. فترى الأنْـ ـسَاعَ مِنْ حِلِّ ساعةٍ وارتحالِ

أثرَتْ فى جَنَاجِنٍ كإرانِ الـ ـمَيْتِ عُولينَ فوق عُوجٍ رِسَالِ

لا تَشَكَّىْ إلىَّ مِنْ ألمِ النِّسْـ ـعِ ولا مِنْ حَفًا ولا مِنْ كَلالِ

لا تَشَكَّىْ إلىَّ وانتجعى الأسْـ ـودَ أهلَ النَّدى وأهلَ الفِعالِ

فَرْعُ نبعٍ يهتَزُّ فى غُصُنِ المجْـ ـدِ غَزيرُ النَّدى شَديدُ المِحالِ

عندهُ الحَزمُ والتُّقَى وأسَا الصَّرْ عِ وحَمْلٌ لمُضْلِعِ الأثقالِ

وصِــلاتُ الأرحـــامِ قــد عَلِم النّا س وفَكُّ الأســـرى مـن الأغــــلالِ

وهَوانُ النفسِ العــــزيزةِ للذكْـ ـر إذا مــا الـتــقتْ صُـدورُ العَــوالى

وعطاءٌ إذا ســـــألْتَ إذا العِـــذْ رةُ كـــانتْ عطيــةَ البُـــخّـــالِ

ووفـــاءٌ إذا أجَـــرْتَ فـــمـــا غُـــرَّ تْ حِـبــالٌ وصَلْتَــهــا بِحـبــالِ

أريَحـىٌّ صَلْتٌ يَظَلُّ لـه القَـــوْ مُ رُكــوداً قـــيــامَـــهم للهـــلالِ

إنْ يُعـــاقِبْ يكُنْ غَــرامًـــا وإن يُعْـ ـطِ جَـــزيلا فـــأنَّه لا يُبــالى

يَهبُ الجِلَّةَ الجَــراجِــرَ كــالبُسْـ ـتــانِ تَحْنُو لِدَرْدَقٍ أطْفـــالِ

والبـغــايا يَرْكُضْنَ أكْسِيَــةَ الأضْـ ـريجِ والشَّـــرْعَــبىَّ ذا الأذيالِ

وجِـيــادٌ كــأنَّهـا قُـضُبُ الشَّــوْ حَطِ تَـعْـــدو بشِكَّةِ الأبطالِ

/والمكاكيكَ والصِّحافَ من الفضَّـ ــةِ والضّامِزاتِ تحتَ الرجـــالِ 77

رُبَ حَىٌّ أشــقــاهُمُ آخِـرَ الدَّهْـ ـر وَحَىٌّ ســقــاهُمُ بسِجــالِ

ولقـد شُبَّت الحُروبُ فـمـا غُـمِّـ ـرْتَ فـيــهــا إذْ قَلَّصَتْ عن حِيــالِ

هَـؤُلَـى ثُمَّ هَـؤُلَـى كـــلاًّ اعـ طيتَ نِعـــالاً مــحــذُوَّةً بمِثــالِ

فـأرى مَنْ عَـصَـاكَ اصبحَ مَخْذُو لاً وكَــعْبُ الذى يُطيـعُك عـالى

انتَ خيــرٌ من ألفِ ألفٍ من القــو مِ إذا مـــاكَــبَتْ وجُــوهُ الرجـــالِ

ولِمثلِ الذى جَــمَــعْتَ من العُــدَّ ةِ تـأبى حكـومــةَ المُقْــتَـــالِ

جُندُك التَّـالدُ العــتـيقُ من الـ سّـــاداتِ أهلِ القِـبـــابِ والأكـــالِ

غـيــرُ مِـيلٍ ولا عَـواويرَ فى الهـيـ جَى ولا عُـــزَّلٍ ولا اكــــفَـــالِ

وَدُروعٌ مِن نَسْجِ دَاوودَ فى الحَـــر ... بِ وسُـوقٌ يُحمِلْنَ فوقَ الجِمَـالِ

مُلبَسـاتٌ مِثلَ الرَّمـادِ مِن الكُـ ... ـرَّةِ من خَشْـيَـةِ النَّدى والطِّلالِ

لم يُيَسَّـرْنَ للصـديقِ ولكن ... لِقِتـالِ العَـدوِّ يومَ القِتـالِ

لامْرِىءٍ يجعلُ الأداةَ لِريْبِ الـ ... ـدَّهرِ لا مُسْـنَدٍ ولا زُمَّالِ

كلُّ عامٍ يقودُ خَيْـلاً إلى خَيْـ ... ـلٍ دِفَـاقًـا غداةَ غِبُّ الصِّقالِ

هُو دانَ الرِّبابَ إذ كَرِهُوا الـ ... ـدِّينَ دِراكـا بغزوةٍ وصِيالِ

ثُمَّ أسْقاهم على نَفَدِ العيْـ ... ـشِ فأروَى ذَنُوبَ رِفْدٍ مُحَالِ

فخمةٌ يلجأُ المُضَافُ إليهـا ... ورِعَالاً موصولةً برِعالِ

تُخرجُ الشيخَ من بنيهِ وتلْوِى ... بِلَبُونِ المِعْزابةِ المِعْزالِ

ثُم دانَتْ بعْدُ الرِّبابُ وكانت ... كَعَذابٍ عُقُوبةُ الأقوالِ

عن تَمَنٍّ وطولِ حبسٍ وتَجْمِيـ ... ـعِ شَتَاتٍ ورِحْلَةٍ واحتمالِ

من نَواصى دُودانَ إذ كَرِهوا الـ ... ـبأسَ وذُبيانَ والهِجانِ الغَوالى

ثم وَصَّلْتَ صِرَّةً بربيعٍ ... حينَ صرَّفْتَ حالةً عن حالِ

رُبَّ رِفْدٍ هَرَقْتَهُ ذلك اليَوم ... مَ وأسرَى من مَعْشَرٍ أقتالِ

/وشُيُوخٍ حَرْبَى بشَطَّىْ أريكٍ ... ونساءٍ كأنهن السَّعالى ٧٨

وشَريكينِ فى كثيرٍ من المَا ... لِ وكانا مُحَالِفَىْ إقلالِ

قَسَمَا الطارفَ التليدَ من الغُنْـ ... ـمِ فآبا كِلاهما ذو مالِ

لن تَزالوا كذالكُمْ ثم لازِلْـ ... ـتَ لَهُم خالداً خُلُودَ الجِبالِ

تتناول قصيدة علقمة أربعة موضوعات: ذكريات الحب (النسيب)، ووصف البعير مع مقارنة بالنعائم. وحِكمًا فى الحياة، وفخرًا. وقد وُضِعَت الموضوعات الأربع متجاورة دون نقلة. أما قصيدة الأعشى فتتكون من ثلاثة أجزاء: ذكريات الحب (النسيب): ووصف البعير مع مقارنة بالحمار الوحشى، والمدح (مدح الأسود بن المنذر اللخمى). وتترابط الأجزاء الثلاثة بعضها ببعض بشكل منطقى: عدم جدوى التحسر على حب مضى جعل الشاعر يتوجه إلى الحاضر، إلى جَمَله، وكان للاجتياز الشاق للصحراء هدف، وهو أن الشاعر يريد أن يوصل إلى ولى نعمته الحسيب مدحه.

ويُطرح السؤال الآتي وهو: أى نمط أقدم، نمط مع ربط منطقى أو بدونه؟

يمكن للمرء أن يحتج بأن القصيدة شكلت فى الأصل وحدة منطقية. وتُفَسر القصائد دون انتقالات بين أجزائها من خلال أن القصائد قد شوهتها الرواية أو أن القصائد قد صارت شديدة العرفية فى وقت مبكر إلى حد أن الربط المنطقى كان بلاشك واضحًا للسامع، حتى لو لم يعبر الشاعر عنه، لأنه قد عَرَفه (سَمِعَه فى الأصل؟) فى قصائد كثيرة أخرى. ومن ثم يبدو لى أن الحجة الأولى غير محتملة لأن عدد القصائد دون ربط أكبر من إمكان افتراض أن بها جميعًا ثُغرات فى المواضع القريبة. أما الحجة الثانية فتُواجَه بصعوبة أن الموضوعات فى قصائد كثيرة قد وُضِعَت متجاورةً مما يمكن أن تترابط بسهولة بغير طريقة قصيدة الأعشى، ولعله يكون لدى المرء فى حالة قصيدة علقمة صعوبات ربط وصف البعير بالحكمة(٢١).

ومن ثم يُفترض أن التطور سار بشكل معكوس: /فى البداية وُضِعَت موضوعات ٧٩
مختلفة تمامًا، ترجع إلى أنواع مستقلة، فى القصيدة بصورة متوالية، رُبِطَت من خلال

---

(٢١) وعلى العكس من ذلك يمكن أن يشتق الفخر فى الضرورة من الحكمة: فكل ثراء، وكل سعادة لهما آخر الأمر نهاية، ولذلك أريد أن أتوجه الآن إلى التمتع بالحياة (carpe diem) وأخاطر بحياتى فى الحرب بهدوء.

القافية والوزن بعضها ببعض من الناحية الشكلية فقط[٢٢]. ولم يوفق كبار الشعراء فى أن يشكلوا من هذا التوالى وحدة منطقية إلا فيما بعد.

ومن البديهى أن هذا الفرض ملزم بالإجابة عن الأسئلة الآتية: وهو لماذا أُدْرِجَت فى قصيدة موضوعات مختلفة بوجه عام من خلال القافية والوزن، لماذا ضُمِّنَت موضوعات معينة مثل ذكرى الحب (النسيب) دائمًا تقريبًا، ووصف البعير (الناقة) كثيراً جدًا فى القصيدة، ولا تتباين تباينًا أشد إلا الموضوعات الأخرى، ولماذا حوفظ على توالٍ معين فى الغالب فى أثناء تتابع الموضوعات؟

إن الدراسات العربية لم تستطع أن تجيب عن هذه الأسئلة بوضوح حتى الآن. ولا يوجد إلا بعض نظريات تُعْرَض بإيجاز فيما يأتى، ولا أستطيع أن أضيف إليها من جهتى أى نظريات أخرى.

١ - عزا جويدى Guidi[٢٣] لذكرى الحب (النسيب) الذى يتقدم المضمون الحقيقى ومن ثم المتنوع للقصيدة وظيفة مشابهة لوظيفة الابتهالات إلى الآلهة، التى يقدم بها المنشدون اليونانيين لملاحمهم. ولعل شعر الغزل كان لدى العرب هو الشعر فحسب، ولذلك لم يُسْمَح بإسقاطه مطلقاً. وعلى العكس من ذلك يشير بلوخ Bloch[٢٤] بحق إلى أن الابتهالات إلى الآلهة كانت لدى اليونانيين ذات مغزى لأن المنشدين اليونانيين أنشدوا ملاحمهم الدنيوية فى حد ذاتها فى أعياد الآلهة، التى وجدوا فيها الجمهور اللازم. وبهذه الطريقة صُيِّرت الملاحم اليونانية مقدسة. ولعله لا تكون إثارة مطابقة تقدمها

---

(٢٢) كما فى: Ahlw Poes Poet 8 - 9 = آلفارت: حول الشعر وشعرية العرب، جوته ١٨٢٦، وحديثًا Jac Stud Qas 5 - 6 = ريناته يعقوبى: الكتاب المشار إليه فيما سبق (هامش ١٧).

(٢٣) IL "nasib" nella qasida araba, Actes du XIVe congrès intern. des Orientalistes, Alger 1905, III, 3, Sect. 1,8-12

(٢٤) Blo Qaṣ 107 - 108 = بلوخ، فى مقالته «قصيدة».

القصيدة ذات الجدوى إلا إذا كانت تنشد فى الأعراس. بيد أنه لم يروَ عن ذلك أى شىء. ويشير بلوخ أيضًا إلى أن شعر الغزل لم يكن لدى العرب هو الشعر فحسب.

ويفترض ج. ريشتر G. Richter[٢٥] أيضًا أن الأجزاء المفردة من القصيدة مثل قصيدة الغزل والفخر وقصيدة الهجاء وتصوير المعركة كانت قبل نشوء القصيدة
موجودة بوصفها أنواعًا مستقلة، وأن دمج الأجزاء /لم يحدث إلا فى ظل اعتبار موحد: ٨٠
وهو الفخر بين يدى المحبوبة، فلعل القصيدة كانت إعلاناً يجب أن يضم لذلك جزءًا فى الحب (الغزل) وجزءًا فى الفخر أيضًا. ووصف البعير (الناقة) حينئذ جزء من الفخر لأن امتلاك ناقة قوية تزيد الإحساس بقيمة الذات لدى العربى مثلما يزيد امتلاك سيارة بورشا (Porsche = سيارة فارهة سريعة) هذا الإحساس لدى الألمانى. ولذلك كانت مميزة للقصيدة بوجه خاص فى رأى ريشتر الأجزاء التى تخاطب المحبوبة، وتريد أن تحول دون الانفصال عنها من خلال الفخر. وجمع بلوخ[٢٦] لذلك عددًا كبيرًا من الأمثلة يُستشهَدُ منها هنا بمطلع قصيدة ربيعة بن مقروم (المفضليات ٣٩/ ١ ـ ٤. وترجمة بلوخ فى مقالته (قصيدة) ١١١):

الا صَرِمَتْ مودَّتَكِ الرُّواعُ ... وجَدَّ البَينُ مِنها والوداعُ

وقالت: إنه شيخ كبير ... فَلَجَّ بها، ولم تَرعِ، امتناعُ

فإما أُمسِ قد راجعتُ حلمى ... ولاح علىَّ من شيبٍ قِناعُ

فقد أصِلُ الخليلَ وإن نأنى ... وغِبُّ عداوتى كلأٌ جُداعُ

ويرى ريشتر أيضًا إشارة إلى صحة هذه الفرضية فى أن لبيد على سبيل المثال فى معلقته بعد مقارنة ناقته بالحمار الوحشى رجع إلى مخاطبة الخليلة، وفى معلقة

---

(٢٥) حول تاريخ نشأة القصيدة العربية القديمة، مجلة ZDMG 92 (1938), 552 - 549.

(٢٦) Blo Qas 111 ff. = بلوخ، فى مقالته المذكورة فيما سبق.

عنترة أيضًا ورد هذا الرجوع مرتين (تحقيق آلفارت للمعلقات الست ٢١/ ٤١ ـ ٤٢ و٤٩ ـ ٥٢).

ورد هذا الخطاب إلى امرأة هنا، كما رأينا (انظر ما سبق ص ٦٢ و٦٤ من الأصل) كثيرًا أيضًا فى قصائد الحرب وقصائد الفخر الأحادية الموضوع. ويرى بلوخ فى ذلك انحرافًا لقوة الإثبات فى تلك المواضع، ولكن يمكن أن يرى المرء فى القصائد التى فيها خطاب إلى الخليلة بداهة شكلاً سابقًا للقصيدة أيضًا.

وثمة حجة أكثر ثقلاً فى مقابل عموم سريان فرضية ريشتر تتراءى لى، وهى أن كثيرًا جدًا من أبيات الحب (النسيب) المتصدرة لا تعرض أى إعلان حسب الجو المجمل، بل تستعيد ذكريات بصورة حزينة. فأغلب أبيات النسيب شديدة السلبية من جهة الإعلان. وكثيرًا ماتوجه الشاعر عند الانتقال من النسيب إلى الفخر، إلى ذاته أكثر من اتجاهه إلى الخليلة. فهوينزع نفسه من الأحلام، ويثوب إلى الواقع الذى يزيد إحساسه بقيمة الذات[٢٧].

٨١ /وإذا ما أراد المرء أن ينقذ فرضية ريشتر برغم هذه الاعتراضات فيجب أن يرى فى القصائد التى لم تعد تناسب مخططه تطورًا لاحقًا. وعلى نحو ما تكون فيما بعد فى العصر العباسى نسيبٌ يتعارض صراحة مع البكاء على آثار خيمة الخليلة، ويتجه بدلاً من ذلك إلى متع التردد على الحانات يمكن أن يكون قد وُجِد فيما سبق تغيريفصل تذكر الخليلة المفارقة، بدلاً من استرجاعها بالفخر، لكى يتوجه إلى براعته الخاصة. ولا أظن ذلك لأن أبيات النسيب ذاتها التى تصف يوم الظعن الذى مايزال لدى الشاعر فيه من الناحية النظرية من خلال الفخر إمكانية أن يستبقى على الخليلة، تشترط دائماً أن الشاعر بذلك يكون مخفقاً. ويمكن للمرء أن يتحدث بوجه عام عن قصائد إعلان حين يُقدم الإعلان أساساً. وإن كان ذلك متأخرًا جدًا.

(٢٧ Mül Lab 41 - 42 = كتاب مولر: Ich bin Labid und das ist mein Ziel, Wiesbaden 1981 (أنا لبيد وهذا هدفى).

وتخالف ريشتر أيضًا كل القصائد الذى لا يعقب فيها النسيب أى فخر، بل موضوع آخر كما فى قصيدة الأعشى.

كانت القصائد فى رأى بلوخ قصائد ترحال فى الأصل. ففى معظم الحالات يتعلق الأمر برحلات (إبلاغ) الرسالة. لقد جمع بلوخ مجموعة كاملة من القصائد أحادية الموضوع بوصفها نوعًا من قصائد الرسالة والإبلاغ. ويعد هنا من تلك الرسائل الأجزاء الأخيرة من أغلب القصائد. وفى الواقع يتصدر بعضها بصيغ متشابهة، مثل تلك التى نعرفها من قصائد مستقلة للرسالة، وهكذا يورد قيس بن الخطيم بعد أن كان قد توجه بفخره بادىء الأمر إلى الخليلة (ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق وترجمة كوالسكى = تحقيق السمرائى ومطلوب ١٤/ ١٢ ـ ١٤ وتحقيق ناصر الدين الأسد ١٥/ ١٢ ـ ١٤)(*):

الا ابلغ بنى ظَفَر رسولاً ... فلم نَذلل بيثربَ غير شَهر

خُذلناه واسلمنا الموالى ... وفارقنا الصريحُ لغيرِ فقرِ

ابحنا المسبغين كما اباحت ... يمانونا بنى سعد بن بكر

وأرسل بشامة بن عمرو بعد النسيب ووصف البعيررسالةً إلى قبيلته سهم (المفضليات ١٠/ ٢٨ ـ ٢٩، ٢٩/٥ وترجمة بلوخ فى «قصيدة» ١١٩):

وخُبِّرتُ قَومى . ولم ألْقهم ـ ... أجَدُّوا على ذى شُوَيْسٍ حلُولا

فإما هلكتُ ولم آتهم[٢٨] ... فابلغْ اماثِلَ سَهْم رسولا

(*) ثمة مثال آخر فى القصيدة (٥) إذ يقول قيس بن الخطيم:

أبلغ بنى جحجبى وقومَهمُ ... خَطْمةَ أنّا وراءَهم أُنُفُ

وأنَّا دون ما يسومهم الأعدا ... ء من ضيم خطة نُكُفُ

(٢٨) حول التكليف بالرسالة فى حالة موت الشاعر، قارن ما سبق ص ٦٦ من الأصل.

/وفى رأى بلوخ أن جزء النسيب ووصف البعير قد أضيف لكى يؤنس السعاة فى ٨٢
أثناء الرحلة. ولذلك يجب أن يتعلق الأمر بمادة تأسر الإنسان بوجه عام مثل الحب، وتأثر البدو بوجه خاص مثل البعير. ولما كان الأمر يتعلق بقصائد الرحلة فقد ربطت كلتا المادتين أيضًا بشكل أثير ببواعث الرحلة. فالشاعر يقابل فى الرحلة المكان الذى كانت تسكنه الخليلة من قبل، ويُصَوِّر يوم رحيل الخليلة. وتزور الشاعر صورة الخليلة فى الحلم عند الراحة فى الليل. وتُقَدَّم أسماء الأماكن فى النسيب كما تظهر على سبيل المثال فى مطلع المعلقة المشهورة (تحقيق آلفارت: العقد الثمين فى دواوين الشعراء الجاهليين ٤٨/ ١ ـ ٢، وتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم لديوان امرىء القيس ١/ ١ ـ ٢، وترجمة جاندز لمعلقة امرىء القيس ١٠ ـ ٤)(٢٩):

قِفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ ... بسِقطِ اللِّوَى بين الدَّخولِ فحَومَلِ

فتُوضِحَ فالمِقراةِ لم يعفُ رسمُها ... لِمَا نَسَجَتْها من جنَوبٍ وشَمْألِ

فى رأى بلوخ بادىء الأمر طريق سفر الرسالة، غير أنا حُوِّرت إلى أماكن توقف خليلته، التى رحل إليها فى الخيال. وبديهى أن هذا التفسير يشترط باستمرار أنه بدلاً من الشاعر صارت الرسالة هنا «أنا» فى القصيدة.

ومع ريناته يعقوبى(٣٠) يجب أن يكون لدى المرء شك فى أن «العبث»(٣١) بالرسالة وحده يمكن أن يكون سببًا كافيًا لأن يؤدى بالشعراء إلى مصاعب تلحق بهم. وكان بلوخ

---

(٢٩) فى مكان آخر توجد فى النسيب سلاسل أطول للأماكن. على سبيل المثال فى نسيب الهذلى أمية بن أبى عائذ (ديوان الهذليين،تحقيق كوزيجارتن ٩٠/ ١ ـ ٣، وتحقيق عبدالستار فراج ٤٨٧ ـ ٤٨٨، ٥/ ١ ـ ٣) أو فى معلقة لبيد (تحقيق إحسان عباس ٤٨/ ١ ـ ٢، ١٧ ـ ١٩)، وقارن حول ذلك أيضًا ما يأتى ص ١٧٨ ـ ١٧٩ من ا لأصل، هامش ٧.

(٣٠) Jac Stud Qaṣ 3 = كتاب ريناته يعقوبى السابق ذكره.

(٣١) هكذا لدى بلوخ فى مقالته «قصيدة» ص ١٣٢.

فى مقابل تفسير ريشتر قد احتج بأن ليس كل القصائد تضمنت فخرًا. ويمكن كذلك أن يُعْتَرض على تفسيره بأن ليس كل القصائد تتضمن رسائل. ويجب مع يعقوبى أن نتوقف عند إثبات أن العرب لأسباب غير معروفة لنا قد دمجوا فى القصيدة موضوعات مختلفة، وثيقة الصلة خاصة بحياة البدو بواسطة القافية والوزن، ثم وجدوا فيما بعد طرقًا لبناء وحدات منطقية من ذلك. وحتى نعرف كيف حدث هذا، يجب أن نُعْنَى فيما يأتى بالأجزاء المفردة للقصيدة.

الفصل السابع

أجـزاء القصيـدة

٧ ـ أجزاء القصيدة

١ ـ النسيب

/فى كلتا القصيدتين اللتين عرفناهما حتى الآن كاملتين يتطابق موضوعان: ٨٣
النسيب ووصف البعير، وفى الموضوعات الأخرى تختلفان بعضهما عن بعض: فعلقمة يُتبع وصف البعير بأشكال للحكمة والفخر. أما الأعشى فيتبع وصف البعير بأبيات المدح. هذا مألوف. ومن ناحية محض إحصائية تبدأ أغلب القصائد الجاهلية وفى صدر الإسلام بالنسيب. ونادرًا جدًا أن يحل محله موضوع آخر وإن كان تابعًا أيضًا لمجال الذكرى. (انظر ما يأتى ص ٩٩ ـ ١٠٠ من الأصل). وعلى العكس من ذلك يغيب وصف البعير كثيرًا جدًا دون عوض عنه. فإذا حل محله شىء فهو وصف شىء أيضًا، يزيد امتلاكه إحساس الشاعر بقيمة الذات. أما خاتمة ا لقصيدة فهى أشد تنوعًا. هنا يمكن أن يتحدث عن موضوع واحد أو عدة موضوعات متعاقبة أو مختلطة بعضها ببعض. ويرد إلى جانب الحكمة والفخر والمدح، التهكم والتحذير والاعتذار وموضوعات أخرى. ويعد امتداد الموضوعات هنا أيضًا كبيرًا كما هى الحال فى القصائد أحادية الموضوع.

ويقع النسيب عادة فى مطلع القصيدة، ولذلك ينبغى أن يُعالج هنا أيضًا أولاً. ويُوجد حول النسيب عرضان مفصلان. فبينما يتوجه ا. ليشتنشتتر I. Lichtenstädter(١) قبل أى شىء إلى مضمون النسيب ويجمع الاكليشيهات المتفردة،

---

(١) Licht Nas = مختصر يقصد به مقال ليشتنشتتر: Das Nasīb der altarabischen Qaṣīde, Islamica 5 (1932) 17 - 96 (النسيب في القصائد العربية القديمة).

(٢) Jac Stud Qas 13 - 19 = مختصر يقصد به كتاب ريناته يعقوبي الذي سبقت الإشارة إليه.

تعالج ريناته يعقوبى داخل كتابها عن القصيدة فى باب النسيب[٢]، بناءً النسيب خاصة، وفى الأبواب اللاحقة إدخاله فى القصيدة بأكملها. ويعتمد عرضى إلى حد بعيد على هذين العملين.

٨٤ ويستنبط بلاشير من النسيب ومن الغزل الذى ازدهر بسرعة شديدة فى العصر الأموى بالنسبة للقرن السادس شعرَ الحب الأحادى الموضوع الذى/ خصّب النسيب والغزل[٣]. ويرى ياكوب[٤] أن النسيب قد انبثق من الأغانى الحزينة لحادى البعير (الحِداء). وتنطلق ريناته يعقوبى أيضًا من أن نسيب القصيدة كان فى الأصل قصيدة حب مستقلة، متكونة من شكوى الحب وامتداح جمال المحبوبة[٥]. وللأسف يدور الأمر فى كل ذلك مرة أخرى حول تخمينات فحسب، إذ لم تروَ لنا قصائد حب مستقلة، فيها يكون من المؤكد أن الأمر لا يتعلق بقطع من قصائد فيما أرى. ويرجع بلاشير ذلك إلى خاصية الارتجال فيها.

ولما لم يثبت استقلال شعر الحب قبل اندماجه فى القصيدة بقطع أُبْقِيَ عليها فقد حاول المرء أن يجعله أمرًا محتملاً على الأقل من أوجه تطابق مضمونية للنسيب مع قصائد حب مستقلة فى الآداب ذات القرابة. ويستعان فى ذلك بوجه خاص بنشيد الأناشيد[٦]، بل بقصيدة الحب المصرية القديمة أيضًا[٧]. ويبدو لى أن التطابقات فى

---

(٣) Blach Hist 373 = بلاشير: تاريخ الأدب العربي. علي النقيض من بلاشير أظن بالأحري أن الغزل قد تحرر من القصيدة أكثر من استمرار بقاء شعر الحب الجاهلي الأحادي الموضوع فيه.

(٤) Jac Bed Leb 206 = جيورج ياكوب: حياة البدو العربية القديمة.

(٥) Jac Stud Qaṣ 106 = ر. يعقوبي في كتابها المشار إليه فيما سبق.

(٦) جيورج ياكوب G. Jacob: Das Hohe Lied auf Grund arabischer und anderer Parallelen von neuem untersucht, Berlin 1902 (نشيد الأناشيد بُحِثَ من جديد بناءً علي موازيات عربية وموازيات أخري).

(٧) Lich Nas 94 - 96 = مقال ليشتنر في النسيب (انظر هامش ١).

التفصيلات التى تتعلق كلها تقريبًا بالوصف الطبيعى والأخلاقى للمرأة، تبين على الأكثر أن هذه الحضارات كان لها نموذج مشترك للمرأة[٨]، وبالكاد أنه قد وجب وجود قصيدة حب مستقلة قبل النسيب.

وعلى الرغم من نقص الأدلة على وجود قصائد حب مستقلة قبل نشوء القصيدة يفترض أن تلك القصائد قد وجدت لما كانت الأجزاء الأخرى للقصيدة أيضًا/ موجودة ٨٥
بوصفها وحدات مستقلة فى الأصل. وبينما يمكننا هناك أن نُكَوِّن بناء على قطع مروية تصورًا محددًا عن المضمون فإننا لا يمكننا فى حالة شعر الحب أن نستنتج إلا من القصيدة. ولا ترد أبيات الحب فى القصيدة فى النسيب فقط، بل فى الفخر أيضًا، حين يتفاخر الشاعر بمغامراته فى الحب. وتشترك كلتا المجموعتين فى شىء واحد: وهو أنها تتحدث عن حب مضى فقط[٩].

---

(٨) ينعكس هذا النموذج أيضاً فيما يقال في قائمة ساسانية للخواص النسوية التي كان ينبغي أن يختار الملوك الفرس وفقاً لها خطيباتهم. ولما لم ترو هذه القائمة إلا لدي كتاب عرب (كتاب الأغاني والطبري) فإنه يغلب الظن الذي عبر عنه ليشتنر في مقاله عن النسيب ص ٨٩، أن القائمة قد جردت بشكل معكوس من النسيب. ـ كيف يمكن أن يتشابه شعران ليس مضمونيا فحسب، بل من الناحية الشكلية أيضاً في إطار شروط ثقافية اجتماعية قابلة للمقارنة، لا يظهران أي قرابة جينية، ولا أية إمكانية من إمكانات التأثير، قد بيَّنه جونستون T. M. John-stone في: Nasīb and Mansongur, JAL 3 (1972), 90 - 95 بمقارنة النسيب العربي بالمنسونجور الأيسلاندي القديم.

(٩) صارت آمال الحب ومخاوفه التي لا ترد إلا في قصيدة الغزل موضوع القصائد. ويمكن أن نجد البدايات الأولي لآمال المستقبل في الواقع في الشعر العربي القديم، حين تساءل الشاعر لو أن ناقته أعادته إلي المحبوبة. فقد واصل حاجب بن حبيب بعد نسيب في بيتين (الترجمة فيما يأتي ص ٩٢، ٩٣) (المفضليات ١١١/٣) قوله:

هلْ أبْلُغَنْها بمثل الفحل ناجيةٍ عنْسٍ عذَافرةٍ بالرحل مذْعانِ

ويشبه ذلك زهير (تحقيق آلفارت للقصائد الستة ١٠/٧ وتحقيق لندبرج لديوانه ١٢٥، ١٠، وتحقيق أحمد زكي العدوي للديوان ١٦٨، ١، وترجمة ريناته يعقوبي ٥٠)، والحطيئة، تحقيق جولدتسيهر لديوانه ٩/١٠. وجعل الشاعر المخضرم الشماخ المحبوبة تبلغ السلام (ديوانه بتحقيق صلاح الدين الهادي ١٤/٢٢، ومقالة جاير حول الأوزان الإيامبية المزدوجة العربية القديمة ١٤/٤٨).

ومع ذلك فبينما فى الفخر يكون الحديث عن حب تم، ولا يخشى الشاعر من تصويره فى مواقف ماجنة، يغلب فى النسيب جو الاكتئاب. أما أشهر مثال على أبيات الحب فى أثناء الفخر فهى أبيات من معلقة امرىء القيس، تقدم هنا فى ترجمة حرة للغاية، ومعتمدة بشكل جزئى على نص آخر، للشاعر الألمانى الكبير، جوته(١٠) (آلفارت: العقد الثمين فى دواوين الشعراء الجاهليين ٤٨/ ٨ ـ ١٩، وتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم لديوان امرىء القيس ١/ ٩ ـ ١٩، وترجمة جاندز لمعلقة امرىء القيس ٢١ ـ ٣٤):

Allein nicht ewig.[11] Wie viele Tage hast du
nicht in süsem Umgang mit den Schöne(n)
zugebracht. Doch keinen so süs als die
Stunden am Teiche Darat Juljul.
Ja immer werd ich mich des festlichen anblicks erfreu(en)
Da ich die schönen Töchter im Bade zusam(men) fand.
Sie zürnten über den Unverschämt(en) und
Versöhnt(en) ihn und schlachtet(en) mein Junges
Camel da Speise gebrach und hohlten guten
Wein von meinem Sattel.
Geschäfftig waren die Mädchen und halfen
einander bis Abend. Bereiteten das Fleisch
und das köstliche Fett wie Franzen
von weiser fein gewobener Seide.

Sie waren fröhlich und dachten nicht daß sie
die Bürde des Thieres mit sich schleppen sollten.
An dem glücklichen Tage nahm mich die
Jungfrau die Schön(e) Onaiza mit aufs
Camel. sie rief weh mir du wirst
mich zwingen auch zu Fuse zu gehn.
Der Sattel bog sich über von unsrer
Last O rief sie Amriolkais steig herab
mein Thier kommt um.

٨٦

(١٠) J. W. V. Goethe: West - östliche Divan. 3. Paralipomena, Berlin 1952, 77, 78 ديوان جوته الذي ترجمه د. عبدالغفار مكاوي باسم (الديوان الشرقي للمؤلف الغربي).

(١١) أريد أن أبكي من أجل المحبوبة المذكورة في النسيب.

Laß ihm den Zügel sprach ich, es wird
gehn. und vorenthalte mir die Früchte
Dein(er) Liebe nicht die mit entzücken
und wieder gekostet werden.
Wie manche die sich dir an schöne nicht an
Reine wohl verglich hab ich bey Nacht besucht.
Wie manche liebliche Mutter zog ich nicht
von ihres Jährlings Sorge dringend ab
Sie gab mir nach und hub das Kind,
Ganz leise von der Brust wo es
Mit Amuleten wohl behangen schlief.
Und wenn es dann zu ihren Häupten schrie
Da wandte sie des schönen Cörpers Hälfte
Voll mütterlicher Sorg ihm zu
Allein die andre Hälft' entzog sie nicht
Dem liebevollen Drucke des umarmenden.
Wie reizend war der Tag als mich Fatima
Auf eines sandgen Hügels Gipfel erst verwarf
Sie schwur und sie betheuerte den Schwur zu halten.
Fatima sagt ich weg mit dieser Strenge
Hast du auch gleich beschlossen fliehn
Besinn(e) dich.
Und ist mein Wesen me(ine) Art dir ungefällig
Zerreis auf einmal den Mantel meines Herzens
und trenn es von der Lieb zu dir.

أما النص العربى فهو(*):

الا رُبَّ يومٍ صـــالحٍ لك منهـــمـــا ... ولا ســـيـــمـــا يومٌ بدارةَ جُلْجُلِ
ويومَ عـــقـــرتُ للعـــذارى مطيـــتى ... فـيـــا عـــجـبـى لرَحلِهـــا المتـــحَـمَّلِ
فظل العـــذارى يرتمين بلحـــمـــهـــا ... وشـــحمٍ كـــهُـــدَّاب الدمِـــقس المُفَـــتَّلِ
ويومَ دخلت الخِـــدرَ خـــدرَ عُنيـــزةٍ ... فـــقـــالت لك الويلاتُ إنك مُـــرْجلى
تقـــول وقـــد مـــالَ الغـــبيطُ بنا مـــعـــا ... عـــقـــرتَ بعـــيـــرى يا امـــرأ القـــيسِ فـــانزلِ
فـــقلتُ لهـــا ســـيـــرى وارخى زمـــامَـــه ... ولا تبـــعـــدينى من جنـــاكِ المُعَلَّلِ
فـــمـــثلكِ حُـــبلى قـــد طرقتُ ومُـــرْضعٍ ... فـــألهـــيـــتـــهـــا عن ذى تمائم مُـــحْـــولِ
إذا مـــا بكى من خلفـــهـــا انصـــرفتُ له ... بشقٍ وتحـــتـــى شِـــقُّـــهـــا لم يُحَـــوَّلِ

(*) جمعت هنا بين النصين الألماني والعربي، لأن النص الألماني نص إبداعي لشاعر الألمان العظيم (جوته)، يوازي النص العربي في المعني، وهو ليس ترجمة حرفية له، وحتي يستمتع القاريء بالنصين معاً. (المترجم)

ويومًا على ظهر الكثيب تَعذَّرتْ ... علىَّ وآلتْ حَلْفَةً لم تَحَلَّلِ
افاطمُ مهلاً بعض هذا التَّدَلُّلِ ... وإن كنت قد ازمعت صُرْمى فاجملى
اغرّك منّى ان حُبّكِ قاتلى ... وانك مهما تامرى القلب يفعلِ
فإن تكُ قد ساءتك منى خليقةٌ ... فَسُلّى ثيابى من ثيابك تُنْسَلى

تتكيف هذه الأبيات كليةً مع نغمة سائر أوجه الفخر بحيث يمكن أن يُفَسر نشوءُها داخل هذا الضرب بوجه عام، ولا يحتاج إلى أن تُفْتَرض قصائد مستقلة من هذا النمط خارج الفخر. وفى مقابل ذلك توجد الأبيات الحزينة للنسيب فى البداية منعزلةً فى القصيدة. ولذلك فالاحتمال معها أكبر قليلاً من أنها كانت فيما مضى قصائد مستقلة.

وعلى النقيض من أوجه النسيب فى الفخر التى يمكن أن توصف بحق بأنها شعر شهوانى(*) الباعثُ الرئيسى/ للنسيب وهو ألم الحب. ومن ثم فمن المضلل أن يُوصَف 87
النسيب أحياناً بأنه مقدمة شهوانية للقصيدة[١٢]. فى الصدارة يقع الحزن لفقد الحبيبة[١٣].

(*) المقصود بوصف (شهواني) اللذة أو المتعة الحسية.

(١٢) نبّه إلي ذلك أيضًا جب في Gibb Ar Lit G 30 = كتاب جب ولنداو: تاريخ الأدب العربي Arabische Literaturgeschichte Zürich 1968.

(١٣) جعل الجانب السلبي للنسيب هاموري (Hamori) الذي يعد القصيدة تعبيراً صار طقسياً للتوازن بين Kenosis (بمعني التفريغ) وPlerosis (الامتلاء)، يسكن النسيب في جانب التفريغ. «فالمرأة رمز لحركة لا إرادية تجاه الفراغ عبر الزمان، والبعير حركة إرادية تجاه الفراغ عبر المكان» (Ham Art 19) = كتاب هاموري: On the Art of Medieval Arabic Literature (حول طريقة الأدب العربي الوسيط). أما مولر في Mül Lab 41 فيجعل النسيب بوصفه اللاواقع، اللاشيء المتجلي، فقدَ الواقع في مقابل امتطاء البعير بوصفه إعادة صلة بالواقع.

وفى رأى ريناته يعقوبى نُظِّم مضمون النسيب، وهو ألم الحب وذكرى الحبيب ووصفها، فى بواعث أطرية مختلفة، يمكن فى داخلها أن يظهر مرة أخرى فى أماكن مختلفة. ويعبر الشاعر أحياناً عن ألمه فى الحب أيضًا دون أن يدخله فى موضوع إطار. أما البواعث الأطرية فهى(١٤):

(أ) يوم الفراق: يشهد الشاعر رحيل القبائل إلى منزل الربيع المشترك، ومن ثم الانفصال عن المحبوبة. ويؤدى به ألم الفراق إلى تذكر جمالها مرة أخرى، بل وغدرها أيضًا.

(ب) مرور القافلة: يرى الشاعر فى أثناء ركوبه قافلة مع ظعائن النساء، فيتساءل هل مرت هناك بمحبوبته؟

(ج) مظهر (أو طيف) الخيال: يرقد الشاعر مؤرقاً ليلاً وسط رفاقه فى الرحلة النائمين حيث تظهر له صورة محبوبته البعيدة (خيال) بجمالها.

(د) الشكوي (البكاء) عند الأطلال: يصادف الشاعر فى الصحراء منزلاً دارسًا (أطلال)، ويعرف أنه محل مجلس سعيد منصرم مع المحبوبة، ويستسلم لذكريات حزينةً. ويمكن أحياناً أن ترد هذه البواعث الأطرية فى الوقت ذاته فى النسيب، كما فى معلقة لبيد: الأطلال ويوم الفراق. ويُذكر فى البواعث الأُطرية فى الغالب اسمُ المحبوبة وسلسلة من أسماء الأماكن. وفى باعث يوم الفراق تشير إلى أين ترحل المحبوبة.
/ويذكر مع مظهر صورة الحلم بالمحبوبة إما المكان الذى سلبت فيه المحبوبة من الشاعر ٨٨
سكونَ الليل، وإما وصف رحلتها. فإذا شكى (بكى) الشاعر عند مضاربها المهجورة فإن موضعها يُذكر(١٥).

---

(١٤) Jac Stud Qas 14 - 15 = كتاب ريناته يعقوبي السابق استناداً إلي لشتنشتتر وبلوخ.

(١٥) حول تفسير أسماء الأماكن بأنها طرق الرسول، انظر ما سبق ص ٨٢، وحول عملية اشتقاق أسماء الأماكن، انظر ما يأتي ص ١٥٨ من الأصل، وحول مضمونها الحقيقي، انظر ما يأتي ص ١٧٨ ـ ١٧٩ من الأصل أيضاً.

(أ) الباعث الإطاري ليوم الفراق، الذى يعرض لنا فى نسيب قصيدة علقمة التى استشهد بها فيما سبق، لم يكن أشيع باعث إطارى للنسيب، إذ إنه لما كانت المحبوبة لديه ماتزال بادىء الأمر موجودة، ومن ثم يستطيع الشاعر أن يتحدث معها، وقعت هنا أغلب الحوارات مع المحبوبة. ويستطيع الشاعر أن يؤاخذها على غدرها، ويفعل ذلك بخاصة كأنه يحاول أن يقنع المحبوبة من خلال الفخر بأنه مرغوب باستمرار.

ولما كانت قصائد الفخر المستقلة فى الغالب تضمن خطابًا إلى المحبوبة: «لم تدر ليلى أنى...»، فقد قُدِّم هنا انتقالٌ منطقى، إذا ما توالى ببساطةالنسيب والفخر. وهكذا لعله فى زمن ما حين شكل الفخر أو مدح القبيلة أهم موضوع فى خاتمة القصائد، كان تصوير يوم الفراق فى النسيب، على الأقل لدى الشعراء الذين سعوا إلى ربط منطقى لأجزاء القصائد، هو الأشيع كما يبين الإحصاء. (عشر حالات من ٥١ قصيدة من دواوين الشعراء العرب القُدمى (الجاهليين) الستة التى حققها آلفارت [Ahlw Div] بدأت بالنسيب)(١٦). أما أن الأمر قد تعلق فى هذا الربط للفخر بباعث يوم الفراق، بوسيلة فقط لتركيب القصائد تركيبًا منطقيًا وليس حول استعادة المحبوبة حقيقة، فقد قيل (فيما سبق ص ٨١): الإخفاق الأساسى فى استعادة المحبوبة يبين أن المحبوبة لم تكن آخر الأمر إلا مشجبًا للفخر.

ويبدو هذا الربط أكثر منطقية حين يلقى الشاعر الضوء على قدراته الشهوانية فى مواجهة محبوبته. وكثيرًا ما بدأ الفخر إذن قبل أن يكون قد صَوَّر قدرات الشاعر فى الحرب وفى محيط رفاقه الذكور فى القبيلة، مع مغامراته الشهوانية، كما هى لدى الأعشى(١٧) على سبيل المثال. فقد بدأ قصيدة له بقوله: (ديوان الأعشى، تحقيق جاير =

---

(١٦) Jac Stud Qas 27 = كتاب ريناته يعقوبي الذي سبقت الإشارة إليه.
(١٧) أمثلة أخري لدي Licht Nas 39 = مقال ليشتنشتتر: النسيب في القصائد العربية القديمة (راجع هامش (١)).

وتحقيق محمد محمد حسين ٣/ ١ ـ ٨، وترجمة جاير فى (قصيدتان للأعشى) ٢/٢٤، ٧٤ ـ ٥ وبشكل جزئى لدى بلوخ فى مقالته (قصيدة ١١٢):

/رَحَلَتْ سـمـيـةُ غُـدوةً اجـمـالَهَـا ... غـضـبى عليك فـمـا تقـولُ بَدَالَها ٨٩
هذا النهـارُ بدا لهـا مِنْ هَمِّـهـا ... مـا بـالُهـا بالليل زالَ زوالُهَـا
سَفَـهًا، ومـاتدرى سـمـيـةُ ويحـهـا ... إنْ رُبَّ غـانيـةً صـرمتُ وصـالَهـا
ومَـصَـابِ غـاديةٍ كـأنَّ تجـارَها ... نشـرتْ عليـه بُرودَها ورِحَـالَهـا
قـد بتُّ رائدَهـا، وشـاةِ مُـحـاذرٍ ... حـذرًا يُقلُّ بعـينه اغـفَـالَهـا
فَظَللتُ ارعـاهـا وظل يَحُـوطُهـا ... حـتى دنوتُ إذا الظلامُ دنا لَهـا
فـرمـيتُ غـفلةَ عـينه عن شـاتهِ ... فـاصـبتُ حـبةَ قلبـهـا وطحـالَهـا
حَـفِظَ النهـارَ وباتَ عنهـا غـافلاً ... فَـخَلَتْ لصـاحب لذةٍ وخـلا لَهـا

ولم ينسَ قيس بن الخطيم أن يذكر عند افتخاره أنه برغم كثرة خليلاته لم يتعدَ مطلقًا على نساء محرمات عليه (ديوانه تحقيق كوالسكى وتحقيق السمرائى ومطلوب وتحقيق ناصر الدين الأسد ١/ ١ ـ ٢):

تَذكُّـرُ ليلى حُـسنَهـا وصـفـاءَها ... وبانت فـأمـسى مـا ينال لقـاءَها
ومـثلِك قـد اصـيـبتُ ليس بكنَّةٍ ... ولا جـارةٍ افـضتْ إلىَّ حـيـاءَها

وتعد ريناته يعقوبى[١٨] هذه الصور جزءًا من النسيب على الرغم من أنها تركز على علاقات بالفخر أيضًا، التى تتضح بوجه عام فى تطابق صيغ الصدارة: ورُبَّ، أو وقد. وأرغب أن أعد هذه الصور من الفخر وبخاصة أنها تظهر أحيانًا أيضًا فى الفخر

(١٨) Jac Stud Qas 47 - 49 = كتاب ريناته يعقوبي الذي سبقت الإشارة إليه.

منفصلةً عن النسيب. فقد كانت المحاولة الناجحة لربط النسيب والفخر فى القصائد ربطًا منطقيًا، تلك التى غاب فيها وصف البعير.

ووجدت إلى جانب ذلك أيضًا حالات لم يُرْبَط فيها يوم الفراق بالفخر، بل بموضوعات أخرى أو يتقدم على الفخر باعث إطارى آخر. وكانت تلك أنماط نشأت من جهة التطور قبل الأنماط ذات الربط.

٩٠ /ويمكن أن تذكر الآن من وجهة نظر انتظام يوم الفراق فى القصيدة ككل، الموضوعاتُ المفردة التى يمكن أن يركب منها، فى تتابع آخر إلى حد ما:

١ ـ حان الوداع (يتقدم).

٢ ـ الاستعدادات للرحلة.

٣ ـ رحيل القوافل.

٤ ـ توارى الظعائن بعيدًا.

٥ ـ طريق الرحلة.

٦ ـ بكاء الشاعر.

٧ ـ وصف المحبوبة(١٩).

ويضم نسيب علقمة المستشهد به فيما سبق الموضوعات: ١، ٢، ٣، ٦، ٧. ويمكن أن يورد هنا أيضًا نسيب يوم الفراق لعَبيد بن الأبرص الذى يصف بالتفصيل طريق الرحلة بوجه خاص الغائب لدى علقمة (ديوان عبيد بن الأبرص وديوان عامر بن الطفيل، تحقيق وترجمة تشارلز ليال، كمبردج ١٩١٣، ٢٢/ ١ ـ ٨، ١١ ـ ١٧):

---

(١٩) Jac Stud Qaṣ 30 = كتاب ريناته يعقوبي السابق.

بانَ الخليطُ الأُولى شاقوك إذ شَحطوا — وفى الحُدُوج مَهًا أعناقُها عُيُطُ

ناطوا الرِّعاثَ لِمَهوًى لو يَزِلُّ به — لاندقَّ دون تلاقى اللبَّةِ القُرُطُ

هل الليالىُ والأيامُ راجِعةٌ — أيامَ نحنُ وسلمى جِيرةٌ خُلُطُ

إذ كُلُّنا وَمِقٌ راضٍ بصاحِبِهِ — لا يبتغي بدلاً فالعيشُ مُغْتَبِطُ

والشَّمْلُ مجتمعٌ ما اعتاقَهُ قِدَمٌ — والدهرُ منهُ على الحَيْفُ والفُرُطِ

عهدى بهم يومَ جَزْعِ القاعِ من رَمَقٍ — والصفحُ قد زالَ بالأحداجِ والغُبُطِ

والعيسُ مُدبرةٌ تهوى بأركُبِها — كأنهن نَعَامٌ نُفَّرٌ مُعُطُ

فوردت ماءَ جِزْعٍ عن شمائلها — فى سَبْسَبٍ مُقْفِرٍ حُمرٌ به اللعَطُ

وعَنْ أيامِها الأطواءُ مُسْعِدَةٌ — وقد شارفوا فُرَجَ الأوتاد أو وسَطَوا[20]

رَوْضُ القطا من جنوبِ السُّترِ من خِيمٍ — فالمُخْتَبى فاجازوا الدوَّ أو هبطوا

يجتابُ مَهْمَهةٍ يهماءَ صَملقةً — سَكْنُ الخلائق حاذى الأدمِ مُعْبِطُ ٩١

مُشَمَّرٌ خَلَقٌ سِرْبالُه مَشِقٌ — قاذورةٌ فالُّ مُغْذمِرٌ قَطَطُ

يُكَلِّفُ الغَوْلَ منها كُلُّ ناجيةٍ — بعدَ الهجيرِ، بإرقالٍ، ويلتَبطُ

فَظِلْتُ اتْبَعُهُمْ عينًا على طَرَبٍ — إنسانُها غَرِقٌ فى مائها مُعِطُ

وكلُّ مجتمعٍ لابُدَّ مُفترقٌ — وكُلُّ ذى عُمُرٍ يومًا ليَعْتَبِطُ

(يعقب ذلك الفخر)

وقد رأى الشعراء فى غدر المحبوبة السبب فى الانفصال، ولذا يشتكى زهير بن أبى سلمى قائلاً (تحقيق آلفارت لدواوين الشعراء الستة الجاهليين ٩/ ٢ ـ ٣، لاندبرج

---

(٢٠) أو هل «فَرَحُ الأوتاد» اسم لمكان؟

تحقيق ديوان زهير II بشرح الأعلم ١١٤، ٢٢ ـ ١١٥، ١٢، وتحقيق أحمد زكى العدوى لديوان زهير ٣٣، ٨ ـ ٢٤، ٨، وترجمة ياكوب فى مقالته (قصيدة ٤٠):

وفـــارقَـــتْكَ بِرَهنٍ لافِكاكَ لـه   يومَ الوداعِ فـأمْـسَى الرهْنُ قـد غَلِقـا

واخلفَـتْكَ ابنةُ البكرىِّ مـا وَعَـدَتْ   فـأصبـحَ الحـبلُ مِنهـا وَاهِنًا خَلَقـا

وكثيرًا ماكان عمر الشاعر هو الذى يدفع المحبوبة إلى هجرانه (انظر ما سبق ص ٨٠ من الأصل). وثمة مثال نموذجى لهذه القصائد لصناديد كبار (مُعَمَّرِين)، اشتكوا أمام خليلاتهم بادىء الأمر تولى شبابهم ليسبحوا فى ذكرى رجولة مضت، هو لامية الشاعر الهذلى أبى كبير (عامر بن الحُليس) الذى أدرج موضوع الماضى فى نهاية الفخر مرارًا ببيت حِكْمَة[٢١]. وهكذا يمكن بسهولة أن يُلحق الفخر دفاعًا عن النفس بلوم المحبوبة. ومن ثم تظن ريناته يعقوبى[٢٢] أن هذا الباعث قد استقر فى الأصل فى الفخر، ومن هناك نُقِل إلى الباعث الإطارى للوداع. ويتضح هنا أيضًا فى كل الحالات أنه قد كان من الأسهل على شاعر الفخر أن يربط النسيب والفخر بالباعث الإطارى للرحيل ربطًا منطقيًا.

وكان نادرًا جدًا أن يوجد الذى أنهى من تلقاء نفسه علاقته بالمحبوبة[٢٣]. فقد

---

(٢١) Huḏ E Far, S. 1069 - 1080 = كتاب شرح أشعار الهذليين، صنعة السُكّري، تحقيق عبدالستار أحمد فراج، ومحمد محمود شاكر، وترجمة بايراكتارفيتش F. Bajraktarevic: لامية أبي كبير الهذلي في مجلة: JA 203 ((1923), 59 - 115.

البيت الذي يقصده في لامية أبي كبير هو:

فإذا وذلك ليس إلا حينه   وإذا مضى شيءٌ كأن لم يُفْعَلِ   (المترجم)

(٢٢) Jac Stud Qaṣ. 41 = كتاب ريناته يعقوبي الذي سبقت الإشارة إليه.

(٢٣) ويظن جرونيباوم في مقالته حول تاريخ الشعر العربي القديم في مجلة Orientalia NS 8 (1939) ص ٣٣٣ ـ ٣٣٧ أن هذه الصيغة للوداع تطور متأخر أعلن عن نفسه لدي علقمة، ولكنه بلغ أولاً في عصر الوثنية المتأخرة النضج. ويمكن إثباته بوضوح لدي المسيّب وكثيراً لدي الأعشي.

أنشد المُسَيَّب بنُ عَلَس (ضمن تحقيق جاير لديوان الأعشى ١١/ ١ ـ ٦، والمفضليات ١١/ ١ ـ ٦):

/أَرَحَلْتَ مِن سَلْمَى بغيرِ متاعِ   قبلَ العُطاسِ ورُعْتَها بِوَداعِ ٩٢
من غيرِ مَقْلِيةٍ وإنَّ حِبالَها   ليستْ بأرمامٍ ولا أَقْطاعِ
إذ تستبيكَ بأَصْلَتيُّ ناعمٍ   قامتْ لِتفتِنَه بغيرِ قِناعِ
ومَهَا يَرِفُّ كأنه إذ ذُقْتَهُ   عانِيَّةٌ شُجَتْ بماءِ يَراعِ
أو صَوْبَ غاديةٍ أدرَتْهُ الصَّبَا   بِبزيلِ ازهرَ مُدْمَجٍ بسَياعِ
فرايتُ أنَّ الحُكمَ مجتنِبُ الصَّبَا   وصَحَوْتُ بعدَ تشَوُّقٍ ورُواعِ

(يعقب ذلك وصف البعير)

وإلى جانب تحميل المحبوبة الذنب والفراق ناتج عن قرار لها ينظر الشاعر أحيانًا إلى الفراق ببساطة أيضًا على أنه قدر. وقد أشير إلى هذا فى البيت الأخير من نسيب عَبيد بن الأبرص (انظر ما سبق ص ٩١ من الأصل). وصدق مثل ذلك حين أعلن عن الفراق من خلال نُذُر شؤم. وكان أشيع رسول له سوء الحظ (الشؤم) هو غُرابُ البَيْنِ. وقد وصفه عنترة قائلاً (تحقيق آلفارت لدواوين الشعراء الستة الجاهليين ١٣/ ١ ـ ٣، وترجمة ريناته يعقوبى فى كتابها عن شعرية القصيدة العربية القديمة ٢٩):

ظَعَنَ الذينَ فِراقَهُمْ اتوقَّعُ   وجَرَى بِبَيْنِهم الغُرابُ الأَبقعُ
خَرِقُ الجناحِ كأنَّ لِحْيَيْ راسه   جَلَمَانِ بالأخبارِ هَشٌّ مُولعُ
فَزَجَرْتُه الايُفَرِّخَ عُشُّهُ   أبداً ويُصبِحُ واحداً يَتَفجَّعُ

ويمكن أن يوصف الأمر أيضًا بأنه قدرى، حين تُكْرِه دسائس الوشاة على الفراق[٢٤]، أو لكونه نتيجة لذيوع سرالحب. وقد اجتمع كلا الباعثين فى نسيب حاجب ابن حبيب الآتى المكون من سطرين شعريين (المفضليات ١١١/ ١ ـ ٢):

اعلَنْتُ فى حُبُّ جُمْلٍ اىَّ إعلان — وقد بَدا شأنُها من بعدِ كتمانِ
وقد سعَى بيننا الوشاون واختلَفوا — /حتى تجنَّبتُها من غيرِ هِجرانِ[٢٥] ٩٣

بيد أن هذين الموضوعين لم يشغلا مساحة واسعة إلا فى شعر الغزل الحجازى والعباسى.

(ب) **باعث القافلة المارة**، التى يتساءل الشاعر عند رؤيتها، هل فيها محبوبته، كان نادرًا نسبيًا. وقد أُلِّف بين ملامح يوم الفراق الذى راقب فيه الشاعر قافلة أيضًا، وملامح الوقوف عند مكان خيمة المحبوبة المهجور. وهنا كما هى الحال هناك يستطيع الشاعر أن يخاطب أخلاءه[٢٦]. أريد أن أقدم مطلع قصيدة عَبيد بن الأبرص فقط مثالاً: (ديوانه، تحقيق ليال ١٠/ ١ ـ ٢):

تَبَصَّرْ خلَيلىَ هل ترى من ظعائنٍ — سَلَكْنَ غُمَيراً دُونهنَّ غُموضُ
وفوق الجِمالِ الناعِجات كَواعِبٌ — مَخاميصُ ابكارٌ اوانسُ بِيضُ
وبَيتِ عَذارى يرتمينَ بخِدْرِه — دَخَلتُ وفيه عانِسٌ ومَريضُ

(ج) **الباعث الإطارى لصورة الحلم بالمحبوبة**، الذى يزور الشاعر فى منزله

---

(٢٤) Jac Stud Qas. 40 - 41 = كِتاب ريناته يعقوبي عن شعرية القصيدة العربية القديمة.
(٢٥) يعقب ذلك وصف للبعير، تَرجم منه في هامش ٩ السابق البيت الأول.
(٢٦) Blo Qas. 127 = مقالة بلوخ (قصيدة).

الليلى فى الصحراء، لم يكن شائعًا أيضًا بصورة مفرطة. وربما يرجع ذلك فى رأى ريناته يعقوبى[٢٧] إلى أنه من الممكن بسهولة إلى حد ما بعث ألم الحب فيه، إذ تعود إليه المحبوبة، وإن كان ذلك فى الخيال فحسب. ويبين المثال الثانى من الأمثلة المستشهد بها فيما يأتى باستمرار أن الشعراء يمكنهم أن يشيروا هنا أيضًا إلى موضوع ألم الحب الذى بُعِث من جديد. وبالنسبة لبلوخ[٢٨] الذى يفسر القصيدة بأكملها بأنها قصيدة رحلة كان باعث الخيال هو قصيدة استرخاء، إذ اشترطت دائمًا أن الشاعر رقد فى مكان استراحة وسط صحبه النائمين.

أما الموضوعات المفردة للباعث الإطارى هذا فهى:

١ ـ يرقد الشاعر مؤرقًا وسط صحبه النائمين.

٢ ـ صورة الحلم (الخيال) تظهر له.

٣ ـ بُعد سكن الحبيبة عن منزل الشاعر، مخاطر الطريق.

/٤ ـ إعادة بعث ألم الفراق. ٩٤

٥ ـ وصف المحبوبة[٢٩].

ترجع الأبيات الآتية إلى طرفة بن العبد (تحقيق آلفارت لدواوين الشعراء الستة الجاهليين ٥/ ٤ ـ ٨، وتحقيق سليجسون لديوان طرفة بشرح الأعلم الشنتمرى ٢/ ٤ ـ ٨، وترجمة ريناته يعقوبى فى كتابها شعرية القصيدة العربية القديمة ٣٥، ٣٦):

أَرَّقَ العينَ خيالٌ لم يَقِرْ ... طافَ والرَّكبُ بِصحراءِ يُسُرْ

---

(٢٧) Jac Stud Qaṣ. 35 = كتاب ريناته يقعوبي عن شعرية القصيدة العربية القديمة.

(٢٨) Blo Qaṣ. 128 = مقالة بلوخ السابقة.

(٢٩) Jac Stud Qaṣ. 37 = كتاب ريناته السابق.

جـــازتِ البـــيـــدَ إلى أرحُلِنا | آخـــر الليلِ بيـــعـــفـــورٍ خَـــدِرْ
ثم زارتْنى وصَـــحـــبى هُجَّعٌ | فى خـليـطٍ بيـنَ بُـرْدٍ ونَـمِـــرْ
تَخْلِسُ الطرفَ بعـــينَى بُرْغُـــزٍ | وبـخَـــدَّىْ رَشَـــأٍ آدَمَ غِـــرْ
ولهـا كَـشْـحَـا مَـهَـاةٍ مُطْفِلٍ | تَـقْـــتَـــرى بالرملِ أفنانَ الزَّهَـرْ

(يستأنف وصف المحبوبة)

وتبدأ قصيدة الشاعر المخضرم سويد بن أبى كاهل اليشكرى بوصف المحبوبة ثم يمضى قائلاً (المفضليات ٤٠/ ٨ ـ ١٢، ١٦ ـ ١٧):

هَيَّجَ الشَّـــوقَ خـــيـــالٌ زائـرٌ | من حَـبـيـبٍ خَـفِـرٍ فـيـه قَـدَعْ
شَـــاحـطٍ جـــازَ إلى أرحُلِـنـا | عُـــصَبَ الـغـــابِ طُرُوقًـــا لم يُرَعْ
آنِس كـــان إذا مـــا اعـــتـــادَنى | حـــالَ دونَ النومِ منى فـــامـــتَـنَـعْ
وكـــذاك الحُبُّ مـــا أشـــجَـــعَـــهُ | يـركبُ الهَـــوْلَ ويَـعْـــصِى مَنْ وَزَعْ
فـــأبيتُ الـليلَ مـــا أرقُـــدُهُ | وبِـعَـــيْـــنَـىَّ إذا نجـمٌ طَـلَـعْ

(يعقب ذلك ثلاثة أبيات فى وصف الليل)

فـدعـاني حُبُّ سَلْمَي بعـدمـا | ذهـبَ الجـــدَّةُ مـنـي والـرَّيَـعْ
خَـــبَّلتْني ثم لمَّا تُشـــفـي | فـــفـــؤادي كَلَّ أدبٍ مـــا اجـــتـمعْ

(يعقب ذلك بيتان في وسائل سلمي في الإغراء، ثم الفخر).

(د) **الباعث الإطارى الأكثر شيوعًا فى النسيب** كان البكاء عند الآثار المتخلفة عند مكان خيمة المحبوبة (الأطلال). فمن ٥١ قصيدة فيها نسيب، وهى التى وردت فى الدواوين الستة للشعراء العرب القدامى (انظر ماسبق ص ٨٨ من الأصل)، يوجد فيها ٣٥ مرة بكاء على الأطلال[٣٠]. أما الأقل شيوعًا فهو البكاء على الأطلال فى

---

(٣٠) السابق ص ٢٢.

المفضليات. /فقد ذُكِرَت الأطلال فى ٢٣ قصيدة من ٥٢ قصيدة فيها نسيب[٣١]. ومن المؤكد أن الباعث الإطارى ـ الأطلال لم يكن شائعًا فى البداية هكذا. الأرجح أنه قد أمكن أن يزداد الشيوع لما غلب أن يأتى الشاعر على أساس مكانته الاجتماعية المتغيرة لما صار شاعر البلاط، بمدح جَوَاد جزءًا أخيرًا فى القصيدة، لأنه بواسطة الأطلال ـ النسيب من الأسهل أن تتكون القصيدة كوحدة منطقية: البعير الذى يوقفه المرء بادئ الأمر عند الآثار الدارسة حتى يستسلم للذكرى، قد نُحِّى عن الآثار، وبذلك يوصل الشاعر إلى الممدوح[٣٢]. وعلى الرغم من أنه مايزال فى البداية محدودًا فى شيوعه، فمن الجائز أن يكون باعث الأطلال قديمًا للغاية، إذ أنه قد عَكَس خبرة حقيقية بحياة البدو. فتخبر نقوش صفوية عن أن المرء قد عثر على آثار أصدقاء وأقارب وشعر بالحنين والحزن (انظر ماسبق ص ٣٨ من الأصل). كانت أبيات الأطلال ـ النسيب المبكرة ماتزال حرة، يمكن أن تؤلف مع الأجزاء الأخرى للقصائد، ولاسيما حين يُتخلى كليةً عن بناء منطقى للقصيدة. ٩٥

ويمكن للباعث الإطارى ـ الأطلال أن يتضمن الموضوعات المفردة الآتية، التى لم يثبت تتابعها دائمًا:

١ ـ معرفة المكان.

٢ ـ نداء المحبوبة والسؤال عنها.

٣ ـ ذهاب الآثار وأسبابه:

(أ) استمرار الزمان المنصرم.

(ب) تأثيرات مناخية (المطر والريح).

(٣١) Ham Art 17 = كتاب هاموري الذي سبقت الإشارة إليه (هامش ١٣).
(٣٢) Jac Stud Qas. 104 = كتاب ريناته يعقوبي المذكور كثيراً.

٤ ـ الإقفار (الوحش بدلاً من الإنسان).

٥ ـ بكاء الشاعر.

٦ ـ وصف المحبوبة[٣٣].

أُدْرِجَت مضامين كحزن الشاعر ووصف المحبوبة[٣٤] فى الباعث الإطارى ـ الأطلال، مثلما فى الباعث الإطارى ليوم الفراق والخيال. وفى الواقع تراجع وصف المحبوبة هنا غالبًا فى مقابل الباعث الإطار، إذ إنه لم يعد يستخدم فى سياق إبلاغ القصيدة فى مدح الجواد[٣٥]. ويمكن أن يُقَدم هنا جزء الأطلال من معلقة لبيد، /الذى ٩٦
يضم عددًا من الموضوعات المذكورة آنفاً (شرح ديوان لبيد، تحقيق إحسان عباس ٤٨/ ١ ـ ١٠، وترجمة مولر فى (أنا لبيد، وهذا هدفى ٣٢):

عَفَتْ الديارُ: مَحلُّها فَمُقامُها ... بمِنًى، تَأبَّدَ غَولُها فَرِجامُها
فَمَدافعُ الريَّانِ عُرِّىَ رَسْمُها ... خَلَقًا، كما ضَمِنَ الوُحىَّ سِلامُها
دِمَنٌ، تَجرَّمَ بعدَ عهدِ انيسِها ... حِجَجٌ، خَلَونَ: حَلالُها وحَرامُها
رُزِقَتْ مَرابيعَ النجومِ وَصابَها ... وَدْقُ الروَاعدِ: جَوْدُها فَرِهامُها
مِن كلِّ ساريةٍ وغادٍ مُدْجِنٍ ... وعَشيةٍ، مُتَجاوبٍ إرزامُها
فَعَلا فُروعُ الأيهُقانِ واطفلَتْ ... بالجَهلَتينِ ظِباؤها ونعَامُها
والعينُ ساكنةٌ على اطلائِها ... عُوذاً تَاَجَّلُ بالفَضاءِ بِهامُها

---

(٣٣) السابق ص ٢٧.

(٣٤) الأخير علي سبيل المثال في قصيدة الأعشي (انظر ما سبق ص ٧٥).

(٣٥) من المؤكد أنه ليس ضرورياً مع قصائد المدح المناقشة تلك أن يفترض الضياع المتأخر لوصف المحبوبة من خلال رواية سيئة، كما فعل ليشتنشتتر في مقالته عن النسيب في القصيدة العربية القديمة ص ٣٧.

وجَلا السُّيولُ عن الطُّلولِ كأنها ... زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَها أقلامُها

أو رَجْعُ واشمةٍ، أُسِفَّ نَؤورُها ... كِفَفًا تَعرَّضَ فوقهن وشامُها

فوقفتُ أسألُها وكيفَ سؤالُنا ... صُمًّا خَوالدَ ما يَبينُ كلامُها؟

إلى هنا ينتهى الحديث حول البواعث الأطرية! مضمون النسيب، أى تصور مظهر المحبوبة وسلوكها تجاه الشاعر، وألم الحب، وأسباب الفراق، مثل الوشاة وعمر الشاعر يمكن أن تقدم فى مواضع مختلفة من البواعث الأطرية. وتضم الأبيات المترجمة أمثلة كافية إلى حد أنه لا يجب هنا أن أتناول المضمون مرارًا. غير أنه ثمة جانب من المضمون فقط يجب أن يناقش هنا. فقد قُدِّمت فى مواضع مختلفة فرصة على نحو عرفى لتشبيهات خارجة عن الموضوع، زائدة عن الحاجة أو كما قالت ريناته يعقوبى تشبيهاً مستقلاً. وقدوفق الشاعر بواسطة التشبيه فى إدخال باعث جديد غير تابع أساساً للموضوع. واستقل التشبيه فى حدث قائم بذاته. ومن هذه الناحية يعد مصطلح «تشبيه مستقل» موفقًا للغاية. ولم توجد التشبيهات المستقلة فى النسيب فقط، /بل فى أجزاء أخرى من القصيدة أيضًا. ومازال من الواجب الرجوع للحديث إليها داخل تصوير ٩٧
البعير (انظر ما يأتى ص ١٠٦ ـ ١٠٨ من الأصل). وفى قصيدة علقمة قارن (أو شَبَّه)(*) الشاعر عينه التى تفيض بالدموع بدلو اغترف به للبعير ماءً من بئر (انظر ما سبق ص ٧٢من الأصل). وقال زهيرًا ما يشبه ذلك (تحقق آلفارت لدواوين الشعراء الستة الجاهليين ٩/ ١٠ ـ ١٦، وديوان زهير، تحقيق لاندبرج ١١٧، ٤ ـ ١١٩، ٤، وديوان زهير، صنعة ثعلب، تحقيق أحمد زكى العدوى ٣٧، ١٤ ـ ٤٠، وبشكل جزئى ترجمة Camhist ArtLit = تأريخ (كمبردج) للأدب العربى: I الأدب العربى حتى نهاية العصر الأموى ٥١):

(*) يلاحظ هنا أنى استخدم المقارنة هنا بمعنى التشبيه، إذ إن الاستعمال الأول الأقرب إلى الألمانيو، والثانى الأقرب إلى العربية.

كـأنَّ عَـيْنىَّ فى غَـرْبَىْ مُـقَـتَّلةٍ   من النواضحِ تَسْـقِى جَنَّةً سُـحُـقَـا
تَمْطو الرشـاءَ فَـتُجرى فى ثِنايتِـهـا   من المحَـالةِ ثَقْـبَـا رائداً قَلِقـا
لهـا مَـتَـاعٌ واعـوانٌ غَـدَوْنَ بـهِ   قِـتْبٌ وغَـرْبٌ إذامـا اُفْـرِغَ انسَـحَـقَـا
وخَلْفَـهـا سـائقٌ يَحْـدُو إذا خَـشِـيَتْ   منه اللَّحـاقَ تَمُـدُّ الصُّلْبَ والعُنُقـا
وقـابِلٌ يَتَـغنَّى كلمـا قَـدَرَتْ   على العَـراقِى يَداهُ قـائمًـا دَفَـقَـا
يُحيلُ فى جَدْوَلٍ تَحْـبُـو ضَفادِعُـهُ   حَـبْـو الجَـوارى ترى فى مـائِهِ نُطُقـا
يَخْـرُجْنَ مِنْ شَـرَبَاتٍ مـاؤها طَحِلٌ   على الجُـذوعِ يَخَـفْنَ الغَمَّ والغَـدَقَـا

ويحلو أن يشبه ريق المحبوبة بالخمر، واستغل الأسود بن يَعْفُر هذا لوصف تخزين الخمر وبيعه (المفضليات ١٢٥/ ٦ ـ ٩، وترجمة جاير لقصيدتين للأعشى I 66):

كـأنَّ رِيقَـتَـهـا بعد الكرَى اغتـبـقَتْ   صِـرْفًـا تخَـيَّـرها الحـانونَ خُـرطومـا
سُـلافَـةَ الدنِّ مَـرفـوعًـا نصَـائبُـهُ   مُـقلَّدَ الفَـغْـو والريحـانِ مَلْثُـومـا
وقـد ثوى نِصفَ حـولٍ اشـهُـرًا جُـدُدًا   بِبـابِ افْـانَ يَبْـتـارُ السَّـلاليـمـا
حـتى تَناولَهـا صَـهْـبـاءَ صـافِـيَـةً   يَرشُـو التُّـجـارَ عليـهـا والتَّـراجـيمـا

وكان تشبيه المحبوبة بلؤلؤة أثيراً للغاية، وقدَّم ذلك للشاعر الدافعَ لأن يصور الغواص الباحث عن اللؤلؤ ومهنته الخطرة. /وكما هى عند مقارنة الدموع بدلو الماء ٩٨
والريق بالخمر انطلق الشاعر هنا أيضًا على نحو مألوف(٣٦) من تشبيه انتقائية، ثم

---

(٣٦) هكذا المسيب (ديوانه بتحقيق جاير ٩/ ٤ ـ ١٧) وأبو ذؤيب (دواوين هذلية جديدة، تحقيق وترجمة يوسف هل ١١/ ١٨ ـ ٢٢)، وديوان الهذليين (تحقيق عبدالستار أحمد فراج ومحمود محمد شاكر ١٣٣، ٥/ ١٨ ـ ١٣٤، و٥/٢٢).

استمر فى تطوير الحدث الجديد مستقلاً كليةً عن موضوع المقارنة الأول. ومع ذلك ففى حدث الغواص المشهور للأعشى يبدو أن الشاعر يساوى بين جهود الغواص من أجل اللآلىء وجهوده الخاصة من أجل محبوبته. وصار هنا من المقارنة الانتقائية رمزًا يحافظ عليه عبر أبيات عدة(٣٧). تقول أبيات الأعشى (ديوانه بتحقيق جاير، وبتحقيق محمد حسين ٨٠/ ٩ ـ ١٧):

كَـأنَّهـا دُرَّةٌ زَهْراءُ اخْـرَجَـهـا ... غَـوَّاصُ دارِينَ يَخـشى دُونَهـا الغَـرَقـا

قـد رَامـهـا حِجَجًـا مُـذْ طرَّ شاربُهُ ... حـتى تَسَـعْسَعَ يرجُـوهاوقـد خَـفَـقـا

لا النفسُ تُوئِسُـهُ منهـا فـيَـتـرُكُـهـا ... وقـد رأى الرغْبَ رأىَ العـينِ فـاحـتـرَقـا

ومـاردٌ من غُـواةِ الجن يَحْـرُسُـهـا ... ذو نِيـقَـةٍ مُـسـتـعِـدٌ دونُهـا تَرَقـا

ليـستْ له غَـفْلةٌ عنهـا يُطيفُ بهـا ... يَخْشى عليهـا سُرَى السَّارين والسَّرَقـا

حِرْصًا عليهـا لو انَّ النفسَ طاوَعـهـا ... منـه الضـمـيـرُ لَبَـالَى اليمَّ أو غَـرِقـا

فى حَـومِ لُجـةٍ آذِيٍ له حَـدَبُ ... من رامَـهـا فـارقَـتْـهُ النفسُ فـاعـتُلِقـا

مَنْ نالَهـا نَالَ خُلداً لا انقطاعَ له ... ومـا تَمنَّى فـاضـحَى ناعـمًـا أنِقـا

تلك التى كلَّفَـتْكَ النفسُ تأمُلُهـا ... ومـا تَعلَّقْتَ إلا الحَـيْنَ والحَـرَقـا

لقد كانت القاعدة بوجه عام فى الفترة العربية القديمة كلها أن النسيب المتكون من ألم الحب قد تصدّر القصيدة. وكانت الاستثناءات نادرة للغاية. وكان النسيب أحيانًا

---

(٣٧) Dalg Asp Em A'shā 102 = مقالة دلجلش K. Dalgleish في مجلة JAL 4: بعض جوانب معالجة العاطفة في ديوان الأعشي، وJac Anf Ġaz 200 هامش ٧ = مقالة ريناته يعقوبي: R. Jacobi في مجلة IS 161: بدايات شعر الغزل العربي:أبو ذؤيب الهذلي. ويريد ا. الطيب (Cam Hist Ar Lit 51) أيضاً أن يعد في أبيات زهير المستشهد بها آنفاً، ألم الضفادع وخوفهم من الغرق رمزاً لألم الشاعر من الحب وغرقه في الدموع. وأنا أعد ذلك استنتاجاً بعيداً.

لدى الشاعر الهذلى المخضرم أبى ذؤيب /غير مقتصر على مطلع القصيدة، بل وُزِّع عبر ٩٩ القصيدة تتقاطعه موضوعات أخرى(٣٨). ومع ذلك فإنه لم يصنع بذلك مدرسة لأنه قد بدأت فى زمن متأخر القصيدة العادية مع النسيب. أما إحلال موضوعات أخرى محل ألم الحب فى النسيب فقد كان على العكس من ذلك تطورًا مهمًا للقصيدة المتأخرة، بدأ فى فترة عربية قديمة. وفى الواقع لم يعد يرجع الشعراء المتأخرون إلى الموضوعات البديلة المماثلة، التى كان قد أدخلها الشعراء العرب القدامى، بل إن التخفيف الذى كان قد وُجِدَ فى فترة عربية قديمة، قد يسَّر التطور بشكل مؤكد.

وفى بادىء الأمر استأنفت تغييرات الموضوعات باعث النسيب، ولكنها أعطته مضمونًا آخر. فقد بكى عَبيد بن الأبرص مثل شعراء ـ نسيب آخرين فوق الأماكن الخربة، ولكن الأمر لا يتعلق بسكن هجرته المحبوبة، بل مكان قبيلته التى أبعدتها وقائع حربية (ديوانه بتحقيق ليال ١/ ١ ـ ٦):

اقفرَ من اهلهِ مَلْحوبُ ... فالقُطَبِيَّاتُ فالذَّنوبُ
فَراكِسٌ فثُعَيْلِباتٌ ... فذاتُ فِرقَيْنِ فالقَلِيبُ
فعَرْدَةٌ فَقَفا حِبِرٌ ... ليسَ بها منهُمُ عَريبُ
وبُدِّلَتْ من اهلِها وُحُوشًا ... وغَيَّرتْ حالَها الخُطوبُ
ارضٌ تَوارَثُها شَعُوبُ ... وكلُّ من حَلَّها مَحْروبُ
إما قَتيلاً وإما هالكا ... والشَّيْبُ شَينٌ لمن يَشيبُ

---

(٣٨) Bräun Lit Betr 238 - 239 = مقالة برونيلش: محاولة لنظرة خاصة بتاريخ الأدب في القصائد العربية القديمة. في مجلة الإسلام، عدد ٢٤ (١٩٣٧).

وعلى نحو مماثل لم يبك الأسود بن يعفر، شاعر فى بلاط اللخميين، فوق منزل المحبوبة الخَرِب، بل فوق قصور اللخميين المتهدمة (المفضليات ٤٤/ ١ ـ ١٧). وهو هنا لم يحل ربط النسيب بالمحبوبة فحسب بل أحل القصور محل منزل البدوى أيضًا.

وبدأ راشد بن شهاب اليشكرى، كما هى الحال فى الخيال ـ النسيب بالأرق، غير أنه أكد بشدة أن هذا الأرق لم ينبعث من ألم الحب، بل من خبر مزعج ذى طبيعة سياسية (المفضليات ٨٦/ ١ ـ ٢):

أرِقْتُ فَلَم تَخْدَعْ بعينَىَّ خَدْعَةٌ وواللهِ ما دَهْرى بعِشْقٍ ولا سَقَمْ

ولكنّ انباءً اتتنى عن امرىءٍ وما كانَ زادى بالخبيثِ كما زَعَمْ

وكان عمرُ الشاعر فى النسيب فى الغالب السببَ وراء هجران المحبوبة الشاعر. ولكن يمكن أن يشكل البكاء على العمر /وحده أيضًا النسيب، كما لدى سلامة بن ١٠٠
جندل السعدى (ديوانه بتحقيق فخر الدين قباوة ١/ ١ ـ ٣، والمفضليات ٢٢/ ١ ـ ٣):

أوْدَى الشبابُ حَمِيداً ذو التعاجيبِ اودى وذلكَ شأوٌ غيرُ مَطلوبِ

ولَّى حَثيثاً وهذا الشَّيْبُ يَطلبُه لوكان يُدْرِكُه رَكْضُ اليَعاقيبِ

اودى الشَّبابُ الذى مَجْدٌ عَواقبُه فيه نَلَذُّ، ولا لَذّاتِ لِلشَّيبِ

وكان إحلال البكاء على العمر محل النسيب مايزال باقيًا فى العصر العباسى أيضًا.

وقد غاب النسيب فى بعض قصائد كلية[٣٩]. وقد وقع ذلك كثيرًا بوجه خاص لدى الشعراء الصعاليك (انظر ما يأتى ص ١٤٣). وفى الواقع كانت القصائد برغم

---

(٣٩) علي سبيل المثال لدي الحُطيئة (ديوانه بتحقيق جولدتسيهر رقم ٤٠) الذي بدأ بوصف البعير مباشرة، قارن مقالة ريناته يعقوبي: جزء البعير في قصيدة المدح في مجلة: JAL 13 (1982) ص ١٣.

طولها أحادية الموضوع فى الغالب، ومن ثم لا يمكن أن تعد طبقًا لتعريفى من القصائد.

٢ - وصف البعير (الناقة)(٤٠)

انتقلت قصائد عربية قديمة كثيرة مع تحفيز منطقى أو بدونه من النسيب مباشرة إلى الجزء الأخير من القصيدة، الذى كان موضوعه الأشيع الفخر. ويمكن أن يكمن الفخر فى أن يصور أفعاله وما لاقاه، كما حدث عن عمد عقب باعثِ الفراق، حين أراد الشاعر أن يصد المحبوبة المعرضة عنه. غير أنه يمكن أن يُتوصل من خلال ذلك أيضًا إلى أن الشاعر وصف موضوعًا، يزيد امتلاكه إحساسَه بالذات، وهكذا تسلى الشاعر الهذلى المتنخل بقوسه متجاوزًا نهاية حبه. ويبدأ الوصف الطويل للقوس بقوله (دواوين جديدة للهذليين بتحقيق يوسف هِل ٨٥، ٥، ٢٣ وكتاب شرح أشعار الهذليين، بتحقيق عبدالستار فراج ومحمود شاكر ١٢٥٩، ٥، ٢٣ وترجمة مولر فى مقالته (أنا لبيد وهذا هدفى) ٤٥):

واسلُ عن الحبِّ بمضلوعةٍ تابعَها البارى ولم يَعْجَلِ

وصوَّر المُزَرِّد أخو الشماخ (ديوانه بتحقيق خليل عطية، رقم ٢، والمفضليات رقم ١٧) بصورة متتابعة حصانَه، وفرسه، ودرعه، وخوذته، /ومِجَنه، وسيفه، ورمحه. ١٠١
ووصف سلمة بن خُرْشُب بعد خيال - نسيب، فرسَه (المفضليات، رقم ٦). ولكن كان أكثر ما يمتلكه البدوى قيمةً هو ناقته. ومن ثم ذُكِرَت بصورة شديدة للغاية فى الفخر. وكان وصفُ البعير بادىء الأمر موضوع الفخر مثل أى موضوع آخر، ومن ثم لا حاجة

(٤٠) حول هذا الجزء قارن بوجه عام ريناته يعقوبي Jac Cam Sec، في المقالة السابقة. لن يحال إلي هذه المقالة بالتفصيل. The Camel - Section of the Panegyrical ode.

لوقوعه فى بداية جزء الفخر. ويقع وصف البعير لدى الأعشى مثلاً(ديوانه بتحقيق جاير = وتحقيق محمد حسين ٣٢/٢٥ حتى ٢٧) وسط الفخر المتبقى ويبدأ بواو رُبَّ[٤١]. وهكذا لا يفترق عن الفخر المتبقى من الناحية الشكلية على الإطلاق. أما بشر بن أبى خازم (ديوانه بتحقيق عزة حسن ١٥/ ٤٤ ـ ٥٧، والمفضليات ٩٨، ٣٨ ـ ٤٨)، وعلقمة (انظر ماسبق ص ٧٤ من الأصل) فيضعان أوصاف فرسيهما فى نهاية قصائدهما. وقد بقيت هذه العادة، وهى وضع وصف المطية فى النهاية، مدةً طويلة. وهى أُثِير بوجه خاص فى مدح الكميت لآل البيت[٤٢]. ولدى شعراء متأخرين أيضًا، مثل المتنبى وحازم القرطاجنى توجد إعادة موضوع ـ البعير فى نهاية القصيدة[٤٣].

ولما لم يكن وصف البعير فى الأصل إلا باعثاً ـ للفخر ضمن بواعث أخرى فإنه يمكن بلا شك أن يغيب. وهكذا ليس لدينا إلا فى خُمسين من قصائد دواوين الشعراء العرب القدامى الستة (انظر ما سبق ص ٨٨) وصفٌ للبعير[٤٤]. وكان الشعراء الذين تَخَلَّوا كليةً عن وصف البعير فى رأى ريناته يعقوبى هم زهير والنابغة وحسان بن ثابت، بل يغيب أيضًا لدى قيس بن الخطيم فى الأغلب[٤٥]. وباستثناء زهير كان هؤلاء الشعراءَ

---

(٤١) وتوجد هذه الصيغة في مدخل وصف البعير لدي شعراء آخرين أيضاً، Jac Stud Qaṣ. 50 = ريناته يعقوبي في كتابها الذي سبقت الإشارة إليه.

(٤٢) ديوانه بتحقيق هوروفيتس ١/ ١ ـ ٢: نسيب، ٣ ـ ٩٤: مدح، ٩٥ ـ ١٠٣: جمل، ٢/ ١ ـ ٤: العمر وعدم الاكتراث بالحب، ٥ ـ ١١١: مدح، ١١٢ ـ ١٤٠: جمل، ٣/ ١ ـ ٣١: نسيب، ٣٢ ـ ٩٨: مدح، ٩٩ ـ ١٣٣: جمل، قارن أيضاً Ism Qas 190 - 193 = كتاب إسماعيل غانم: The Arabic Qasida، ص ١٩٠ ـ ١٩٣.

(٤٣) قارن: Gel Crit Craf 29 - 30 = مقال فان جلدر: G. J. H. van Gelder Critic and crafts-man: al-Qarṭājannī and the Structure of the poem (النقد والفنان: القرطاجني وبناء القصيدة).

(٤٤) Jac Stud Qas. 12 - 13, 49 - 50 = كتاب ريناته يعقوبي الذي سبقت الإشارة إليه.

(٤٥) انظر (ديوانه بتحقيق كوالسكي، رقم ١، ٣، ٤، ١٤، ٢٥: نسيب + فخر، ورقم ٢، ١٠: نسيب + هجاء، ٦: نسيب + فخر + هجاء) ويوجد علي النقيض من ذلك وصف للبعير بين النسيب والفخر، رقم ١٦ و١٢.

الذين أثّروا فى المحيط الحضرى (وهم النابغة فى الحيرة، وقيس وحسان فى المدينة)، الذى لم يكن للجمل فيه أهمية جوهرية كما هى الحال لدى البدو. وفى كل الحالات تبين الأمثلة أن وصف البعير كان فى بادىء الأمر من الفخر، ولم يكن جزءًا مستقلاً من القصيدة. وكان موقعه داخل الفخر حراً. وبدايةً من استخدامِه فى ربط النسيب /ببقية الفخر ربطًا منطقيًا وجب أن يتزحزح إلى الصدارة. ويمكن أن يحدث ذلك من خلال أن الشاعر يطرح السؤال البلاغى الآتي، هل يمكنه أن يدرك محبوبته التى رحلت بناقته (انظر ما سبق ص ٨٥ من الأصل، هامش ٩). ومع ذلك فإن هذا الانتقال كان مرتبطًا بالموضوع الإطارى ليوم الفراق ارتباطًا وثيقًا. وعلى العكس من ذلك كان باعث السلوى فى ارتباطه أكثر حرية، ويمكن أن يتشكل التنوع أيضًا بصورة ثرية. وقد صدَّر امرؤ القيس وصفه للبعير بصيغة سلوى أثيرة هى «فَدَعْها» (دواوين الشعراء الستة الجاهليين بتحقيق آلفارت ٢٠/٢٨، وتحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم ٢٥/٤، وترجمة ريناته يعقوبى فى كتابها السابق ٥١): ١٠٢

فَدَعْهَا وسَلِّ الهمَّ عنك بِجَسْرَةٍ ذَمُولٍ إذا صامَ النهارُ وهجَّرا

ويرتبط باعث السلوى ارتباطًا حسناً للغاية بالباعث الإطارى لتذكر الآثار التى عَفَتْ، ويمكن أن تتبع هذه أيضًا منطقيًا، وبخاصة حين ينبغى ألا يُستؤنف بالفخر، بل بمدح جواد. وفى الواقع يجوز لذلك نقل التوكيد داخل وصف البعير. ولم يكن لهذا فى الأصل إلا مهمة إبراز الخواص الطيبة للبعير. وكان صبر البعير عند عبور القفار الخطرة واحدة منها فقط. ومن ثم يمكن أن يغيب أيضًا. بيد أنه قد حظى بأهمية محددة حين أراد الشاعر أن يدرك محبوبته. وهكذا فقط خَصَّص المُرَقِّش الأكبر (المفضليات ٤٧/ ٦ ـ ١٨)، الذى تاق إلى أن يجد محبوبته أسماء مرة أخرى، لوصف الصحراء والراحة فيها مساحة أكبر بكثير من تلك التى خصصها لوصف الناقة. ولم تَصِر الرحلة فى الفيافى ذات أهمية كبيرة إلا حين أراد الشاعر أن يصل بذلك إلى

(الممدوح) الجواد. وقد عبّر النابغة عن هذا الربط بإيجاز شديد (دواودين الشعراء الستة الجاهليين بتحقيق آلفارت ١٩/ ٨ ـ ١٠، وديوان النابغة بتحقيق شكرى فيصل ٢٢/ ٨ ـ ١٠، وتحقيق أبو الفضل إبراهيم ٢٧/ ٨ ـ ١٠، وترجمة ريناته يعقوبى فى مقالتها: جزء الجمل فى قصيدة المدح ٧):

فَلمَّا انْ رأيتُ الدارَ قَفْراً ... وخَالفَ بالُ أهلِ الدارِ بالى
نَهَضتُ إلى عُذافرةٍ صَمُوتٍ ... مُذكَّرةٍ تَجِلُّ عن الكَلالِ
فِداءٌ لامرىءٍ سَارتْ إليه ... بعِذرَةِ ربِّها عمِّى وخالى

وصار الأعشى فى القصيدة التى استشهد بها فيما سبق (ص ٧٤ ـ ٧٨ من
الأصل) أكثر تفصيلاً سواء فى وصف البعير أو فى وصف الرحلة. فقد جاء الوصف
١٠٣ المحض للجمل الآن فى الخلف، واستمر دائماً فى /توسيع الرحلة[٤٦]، حيث تحول
الوصف المحض للجمل إلى الصحراء. واندست أسماء الأماكن التى وجدت بادىء الأمر
فى النسيب، فى أثناء التطور اللاحق فى رحلة البعير.

وبذلك نشأت القصيدة الثلاثية الأجزاء، التى يعدها كثيرون ممزية. بيد أن أغلبية الشعراء لم تتبع مخططها مطلقًا. حتى فى العصر الأموى حين شهدت قصائد المدح مع الرحيل توسعها الأشد، لم يُبْنَ إلا حوالى الثلث من قصائد المدح حسب هذا المخطط. وتكون ثُلث ثانٍ من مدح أحادى الموضوع، وثُلث أخير من قصائد ذات جزءين (النسيب + المديح)[٤٧]. وفى العصر العباسى كسبت القصيدة ذات الجزءين بدون

---

(٤٦) Ham Art 13 - 17 = كتاب هاموري الذي سبقت الإشارة إليه.

(٤٧) الإحصاء قامت به ريناته يعقوبي في مقالتها Jac Cam Sec: جزء الجمل في قصيدة المدح ص ١٤، علي دواوين الأخطل وجرير والفرزدق.

الرحيل مزيدًا من الأرض: ٦٢٪ فى مقابل ١٨٪ للمدح الأحادى الموضوع و٢٠٪ للقصائد الثلاثية الأجزاء(٤٨).

ويلاحظ أيضًا أنه من الناحية النظرية داخل القصيدة أيضًا فى موضع آخر تهيأت إمكانية وصف النوق (هنا فى الجمع): عند وصف يوم الفراق داخل النسيب. ولم تُستَغل هذه الإمكانية إلا فى وقت متأخر نسبيًا، وكان مؤكدًا انتقال وصف الجمل الذى شُكِّل من قبل الفخر، إلى المكان الجديد. وصوّر الشاعر الهُذَلى مُلَيْح بن الحكم الذى تضمن كل نسيبه تقريباً باعث يوم الفراق، داخله بالتفصيل غالبًا النوقَ التى رحلت بها محبوبته(٤٩).

وبعد عرض تصور وصف الجمل مازال هناك القليل الذى يمكن أن يقال حول مضمونه. فقد خلط كثير من الشعراء عرضَ خواص الجمل مثل القوة والسرعة والصبر بوصف الجسم اختلاطًا شديدًا. وأشهر وصف للجمل فى معلقة طرفة أحاط على العكس من ذلك بوصف محكم للجسم من الذيل فى أبيات تقع فى البداية والنهاية حول خواص الجمل.

ونقدم هنا النص فى/ الترجمة الشعرية (للشاعر الألمانى الكبير) روكرت(٥٠)
Rückert (دواوين الشعراء الستة الجاهليين،تحقيق آلفارت ٤/ ١١ ـ ٣٩، وديوان طرفة ١٠٤
بتحقيق سليجسون ١/ ١١ ـ ٣٩):

---

(٤٨) الإحصاء قامت به ريناته يعقوبي في مقالتها السابقة ص ١٩ علي دواوين أبي تمام والبحتري والمتنبي. وقد نظم البحتري في قمة إنتاجه بوجه خاص قصائد مدح كثيرة بدون النسيب والرحيل Bench Poet 135 = كتاب بن شيخ: الشعر العربي السابق ذكره.

(٤٩) علي سبيل المثال، فلهاوزن: مختصرات وتمهيدات، I: جزء أخير من قصائد الهذليين ٢٧٤/ ١٣ ـ ٢٠، وشرح أشعار الهذليين، تحقيق فراج وشاكر ١٠٣٢، ٥/ ١٣ ـ ١٠٣٣، ٥/ ٢٠، وترجمة بروينلش لقصائد الهذلي مليح بن الحكم ٢٧٤/ ١٣ ـ ٢٠، وغير ذلك كثير أيضاً.

(٥٠) P. de Lagarde: Symmicta, I, Göttingen 1877, 198 - 199 = Schim Or Dich Rück 279 - 281 = أنّا ماري شيمل في كتابها: A. Schimmel: Orientalische Dichtung in der Übersetzung Friedrich Rückerts (الشعر الشرقي في ترجمة فريدريش روكرت). ويقدم ب. جايجر B. Geiger ترجمة شارحة مع البناء المنطقي فى تغيير بارز لنظام بعض الأبيات التي نقلتها أيضاً ريناته يعقوبي في كتابها السابق Jac Stud Qas. 59 - 61 ـ في مقالته (معلقة طرفة) في مجلة: WZKM 19 (1905), 323 - 370, 20 (1906), 37 - 80. وثمة ترجمة أخري لمولر في مقالته (أنا لبيد وهذا هدفي) ص ٥١ ـ ٥٤.

Doch ich scheuch eine Sorge, wo sie mir kommen mag,
mit einer niemals müden, die nachts geht wie am Tag,
verlässig wie die Bahre, mit einer Gerte leicht
zu lenken auf der Straße, die streifgem Zeuge gleicht;
hengstähnlich eine Stute, die trabt, als ob voraus
im Lauf nicht lassen wolle die Straußin einen Strauß.
Mit allen edlen Rennern sie rennet um die Wette,
und setzet Fers auf Ferse vor auf des Weges Glätte.
Sie weidete am Bühel mit Müttern ihrer Art
auf einer Au, die grüner vom Frühlingsregen ward.
Da folgte sie dem Rufe der Stimm, und deckte sich
mit dichtem Schweif, indem sie dem brünstgen Hengst entwich,
mit einem Schweif, als säßen zu beiden Seiten ihm
Aarflügel, in die Wurzel geheftet mit 'nem Pfriem,
mit dem bald hinterm Reuter sie nun ist her, bald auch
am eingeschrumpften Euter, gleich einem welken Schlauch.
Sie hat zwei Hinterschenkel von massigem Gestell,
den Pfosten gleich des Tores von einem Bergkastell.
Und eine Rückenwölbung, von der die Ribben gehn
wie Bogen, und die Buge fest an den Wirbeln stehn.
Sie hat zwei Vorderkeulen, als ob sie gienge mit
zwei Stunzen, die ein Schöpfmann vom Brunnen tragend schritt,
der Brücke gleich des Griechen, von der ihr Bauherr schwor:
„Sie soll von Stein gemauert, gewölbt sein ganz empor."
Die Striemen von den Riemen an ihrer Seitenwand
gleich Wegen, die zum Brunnen gehn über Felsenrand,
die hier zusammenlaufen, dort auseinandergehn,
wie am gestückten Hemde die weißen Spedel stehn.
Schnell klopft das Herz im Leibe, von Ribben fest umjocht,
als wie von Stein ein Hammer, der gegen Steine pocht.
Der Hals ist aufgerichtet wie eines Fahrzeugs Mast,
das aufwärts trägt im Strome des Tigris seine Last.
Der Schädel ist ein Amboß, an welchem ein Gewind
١٠٥ von scharfen Nähten, ähnlich der Säge Zacken, sind.

Die Backen sind wie syrisch Papier, der Lippen Schnitt
jemanisch Leder, dessen Zuschneider fehl nicht glitt.
Zwei Augen wie zwei Spiegel, geschirmt in einer Bucht
gehöhlter Knochenfelsen, wie Wasser einer Schlucht,
die ein unsaubres Stäubchen ausstoßen; jedes blickt
schwarz gleich der Antilope, die für ihr Kalb erschrickt.
Zwei Ohren, zu erlauschen auf nächtgem Reisegang
ein heimliches Geflüster wie einen lauten Klang,
gespitzt – woran den Adel du magst erkennen leicht –
wie Löffel eines Elks, der bei Haumal einsam streicht.
Und mit durchbohrtem Knorpel der Nase glatter Steg,
dann fliegt sie doppelt, wann sie damit berührt den Weg.
Und wenn ich's will, hebt über den Sattel sich ihr Haupt,
dann schwimmt sie mit den Lenden, als wenn ein Strauß hinschnaubt
Auf solchem Tiere ritt ich, wo mein Gefährte sprach:
„O säh ich dich gerettet und mich vom Ungemach."

أما النص العربى فهو:

وإنّى لأُمضِى الهمَّ عند احتِضارِهِ بعَوجاءَ مِرقالٍ تَروحُ وتَغتَدى
أمُونٍ كألواحِ الأرانِ نَسَأتُها على لاحِبٍ كأنّه ظَهرُ بُرجُدِ
تُبارى عِتاقًا ناجِياتٍ وأتبَعَتْ وَظيفًا وَظيفًا فوقَ مَورٍ مُعَبَّدِ
تَربَّعَتِ القُفَّيْنِ فى الشَّوْلِ تَرتَعى حَدائقَ مَوْلىُّ الأسِرَّةِ أغْيَدِ
تَريعُ إلى صَوتِ المُهيبِ وتَتَّقى بذى خُصَلٍ رَوْعاتِ أكْلَفَ مُلْبِدِ
كأنّ جَناحَىْ مَضرَحِىٍّ تَكَنَّفا حِفافَيْهِ شُكّا فى العَسيبِ بِمِسْرَدِ
فَطَوْرًا بهِ خَلْفَ الزَّميلِ وتارةً على حَشَفٍ كالشَّنِّ ذاوٍ مُجَدَّدِ
لها فَخِذانِ أُكمِلَ النَّحضُ فيهما كأنّهما بابا مُنيفٍ مُمَرَّدِ
وطَىٌّ مَحالٍ كالحَنِىِّ خُلوفُهُ وأجْرِنَةٌ لُزَّتْ بِدَأْىٍ مُنَضَّدِ
كأنّ كِناسَىْ ضالةٍ يَكنُفانِها وأطْرَ قِسِىٍّ تحتَ صُلْبٍ مُؤَيَّدِ
لها مِرْفَقانِ أفتَلانِ كأنّما أُمِرّا بسَلْمَى دالجٍ مُتَشَدِّدِ
كقَنطرةِ الرُّومى أقسَمَ رَبُّها لَتُكْتَنفَنْ حتّى تُشادَ بِقَرْمَدِ
صُهابيّةُ العُثْنُونِ مُؤْجَدَةُ القَرا بعيدةُ وَخْدِ الرِّجْلِ مَوّارةُ اليَدِ
أُمِرَّتْ يداها فَتْلَ شَزْرٍ وأُجنِحَتْ لها عَضُداها فى سَقيفٍ مُسَنَّدِ
جَنوحٌ دُفاقٌ عَندَلٌ ثُمّ أُفرِعَتْ لها كَتِفاها فى مُعالىً مُصَعَّدِ
كأنّ عُلُوبَ النِّسْعِ فى دَأَياتِها مَوارِدُ من خَلْقاءَ فى ظَهرِ قَرْدَدِ
تَلاقى وأحيانًا تَبِينُ كأنّها بَنائقُ غُرٌّ فى قَميصٍ مُقَدَّدِ
وأتْلَعُ نَهّاضٌ إذا صَعَّدَتْ بهِ كسُكّانِ بُوصِىٍّ بدِجلةَ مُصْعِدِ

وجُـمْـجُـمـةٌ مـثلُ العَـلاةِ كـأنما — وَعَى الملتـقى منهـا إلى حَـرْفِ مِـبْـرَدِ
وعـيـنانِ كـالماويَّتَـيْنِ استـكَنَّتـا — بِكَهـفَـىْ حِـجَـاجَـىْ صَـخْـرةٍ قَلْتِ مَـوْرِدِ
طحُـورانِ عُـوَّارَ القَـذَى فَـتَـراهـمـا — كـمَكْحُـولَتَـىْ مَـذْعُـورةٍ أمِّ فَـرْقَـدِ
وخَـدٌّ كـقـرطاسِ الشـآمى ومِـشْـفَـرٌ — كَـسِـبْتِ اليَـمـانى قِـدُّهُ لم يُجَـرَّدِ
وصـادقـتـا سَـمْعِ التـوجُّسِ للسُّـرَى — لِجَـرْسٍ خَـفِىٍّ أو لِصـوتٍ مُنَدِّدِ
مُـؤَلَّلَتـانِ تَعْـرِفُ العِـتقَ فـيـهـمـا — كـسـامِعَـتَىْ شـاةٍ بحَـومَلَ مُـفْـرَدِ
وأروعُ نَبَّـاضٌ أحَـذُّ مُلَمْلَمٌ — كـمِـرْداةِ صَـخْـرٍ من صـفـيحٍ مُـصَـمَّـدِ
وإنْ شِـئتُ سَـامَى واسِطَ الكُورِ راسُـهـا — وعَـامَتْ بضَـبْـعَـيْـهـا نَجـاءَ الخَـفَـيْدَدِ
وإن شِـئتُ لم تُرقِلْ وإن شِـئتُ أرقلَتْ — مَـخـافـةَ مَلْوِىٍّ من القِـدِّ مُـحْـصَـدِ
وأعلمُ مَـخْـرُوتٌ من الأنفِ مَـارِنٌ — عَـتـيـقٌ مـتى تَرْجُمْ به الأرضَ تَزدَدِ
على مِـثلِهـا امضِى إذا قـال صـاحِبى — ألا لـيـتنى أفْـدِيك منهـا وأفْـتَـدِى

ومن اللافت للنظر فى تقنيةالوصف هذه ـ وبديهى أن هذا لا يسرى على أوصاف الجمل فحسب ـ أنه ليست الصورة الكلية للجمل «هى التى فرضت على الشاعر الاهتمام ليس بشكلها فى مجموعها المتناغم، بل بأن يظل الجمل بوصفه وحدة مستقلة بذاتها فى الخلفية. ففى عدد كبير من سماته المميزة محللةً يظهر الجمل موضوعًا مفتتًا، غير متواصل فى ذاته، يرفض من نفسه انطباعًا كليًا جليًا. فلو أردنا أن ننظر إلى الأوصاف التفصيلية الحادة من الظاهر على أنها إرشادات تعكس ذلك الجمل بصورة كلية من الناحية الواقعية فإنها ربما كانت غير معينة لنا إلا بقدر ضئيل»(٥١).

---

(٥١) Müllab 49 = مقالة مولر «أنا لبيد وهذا هدفي»، وشبيه بذلك كتاب، غانم إسماعيل Ism Qas.: القصيدة العربية ص ٣٠٦ ـ ٣٠٨.

والآن لم يحتج الشاعر من سامعيه أن يقولوا بداهةً، كيف يبدو الجمل، لأن ذلك قد عرفوا كما عرفه هومعرفة جيدة(٥٢). وإنما كان مهتمًا بعرض خواص خاصة لجمله (أو علي الأصح ناقته). فعل ذلك عادة من خلال مقارنات عُلّقت فى الغالب بمقارنة ثالثة فقط بحيث لم تعد تنمى الخصائص الأخرى للمقارنة الثانية تصور مظهر المقارنة الأولى. ويمكن من هذه العلاقة الانتقائية أن تفهم المقارنات (التشبيهات) التى استقلت أيضًا، التى عرفنا بعضًا منها فى النسيب/ (انظر ما سبق ص ٩٦ ـ ٩٨ من الأصل). ولما ١٠٦
كان يجب أن توجد خاصية واحدة فقط من المقارنة الثانية فى المقارنة الأولى فإن يمكن للمرء دون أن ينقض المقارنة أن يضيف خواص أخرى بارتياح مع المقارنة الثانية.

وفى وصف الجمل كانت المقارنة المستقلة قد صارت عربية على نحو أقوى مما فى النسيب. فعند مقارنة بالجمل يمكن أن يُوصف الظبى (والبقر الوحشى)، والحمار الوحشى (والأتان الوحشية)، والنعامة والعقاب(٥٣). وقد ورد فى قصيدة علقمة تشبيه بالنعام (انظر ما سبق ص ٧٢ من الأصل)، وفى قصيدة الأعشى تشبيه موجز بالحمار الوحشى (انظر ما سبق ص ٧٦ من الأصل). وفى الغالب فُصِّل التشبيه بالحمار الوحشى تفصيلاً أكثر حيث أُدخِلَ فيها منظر الطرد والقنص. وترد مناظر الطرد والقنص فى الشعر العربى القديم فى ثلاثة مواضع: فى الفخر لتصوير إحدى الاهتمامات الأرستقراطية للشاعر، وفى قصيدة الرثاء لإيضاح أن أسرع حيوانات الصيد وأكثرها زهواً تتعجل فيما مضى الموت، وفى مقارنة الجمل. وفى حين وجب أن يفوز الصائد فى الحالتين الأوليين أساسًا، إذ كان يمتدح مهارته أو يألم لفناء الوحش،

---

(٥٢) Ham Art 24 - 27 = كتاب هاموري الذي سبقت الإشارة إليه. يتحدث هاموري عن قائمة يمكن افتراضها تنشد الكمال من الخصائص الإحصائية، وهي ممكن افتراضها، لأن المحبوبة والجمل كانا موضوعين طقسيين، عرف السامع خصائصهما من قبل.

(٥٣) Jac Stud Qas. 51 - 61 = كتاب ريناته يعقوبي الذي سبقت الإشارة إليه.

فقد فاز فى وصف الجمل بالحيوان الوحشى(٥٤)، الذى كان هنا موضوع المقارنة الخاصة بالناقة فى حوزة الشاعر الممتدح نفسه(٥٥). ويمكن أن تقدم هنا مقارنة الثور الوحشى بمناظر قنص مفصلة للنابغة الذبيانى/ (دواوين الشعراء الستة الجاهليين، تحقيق ١٠٧
آلفارت ٩/٥ ـ ١٩، وتحقيق شكرى فيصل = محمد أبو الفضل إبراهيم ١/ ٩ ـ ١٩، وجزئيًا ترجمة ريناته يعقوبى فى كتابها السابق ٥٨ ـ ٥٩):

كَـأنَّ رَحْلِى وقَـد زالَ النهـارُ بنا ... يَومَ الجليلِ على مُسْـتَأنِسٍ وَحَـدِ
مِنْ وَحشِ وَجْـرَةَ مَـوشِيٍّ أكـارِعُـهُ ... طاوى المَصِيرِ كَسَيفِ الصَّيْقَلِ الفَـرِدِ
أَسْـرَتْ عليـهِ من الجـوزاءِ سـارِيةٌ ... تُزْجِى الشَّمـالُ عليـهِ جـامِـدَ البَـرَدِ

---

(٥٤) لدي الشاعر الهذلي المتأخر أمية بن أبي عائد تسقط الأُتُن الوحشية فريسة للصائد، الحصان وحده يهرب (ديوان الهذليين بتحقيق كوزيجارتن ٩٢/ ٦١ ـ ٦٢، وبتحقيق فراج ٥١٠،٥/ ٦١ ـ ٦٢).

(٥٥) Bāš Ṭar 55 - 68 = الباشا: شعر الطرد إلي نهاية القرن الثالث الهجري) ـ أدخل الشاعر في رأي هاموري الحيوانات الوحشية في وصف الجمل حتي يعبر عن التقابل بين الطبيعة الإيجابية ومصير البطل. وبقي الحمار الوحشي في تقابل مع أبطال النسيب مع أُتنه. ولقد فرّ الحيوان الوحشي أمام الصائد، فى حين لم يفر من قدر الموت (في رأي هاموري أبلغت القصيدة العربية القديمة كلها موت الشاعر آخر الأمر). أعد هذا التفسير للبنية العميقة خاطئاً: الحيوانات كانت فائزة بسبب قوتها وسرعتها، كلتاهما خاصيتان إيجابيتان للناقة.
ما أكثر ما أدت هذه التفسيرات للبنية العميقة إلي نتائج متضاربة، في رأي المرء، حين يقارن شرح هاموري بشرح مولر. فالنسبة له الحيوان ليس رمزاً للمقابلة بالبطل، بل هو رمز للبطل نفسه: «كل هذه الحيوانات المتعرض لها في نشاطاتها المميزة تعرض للشاعر بعد ثقة راسخة أمام العين، تضمن له حاضراً يتاخم في توتر الخطر والإنقاذ باستمرار مستقبلاً مفعماً بالأمل» (Müll Lab 55 - 56 مقالة مولر: أنا لبيد...). واستشعر بالطبيعة بأنها صورة من الإنسان (Müll Lab 77، قارن أيضاً ٧٢، ٧٣). بوجه عام حول توضيح البنية العميقة للقصيدة انظر ما يأتي ص ١٥٥ ـ ١٦٠.

فـارتاعَ مـن صَـوْتِ كَـلاَّبٍ فَـبـاتَ لهُ طَوْعَ الشَّوامِتِ من خَـوْفٍ ومن صَـرَدِ[٥٦]

فَـبَـثَّـهُنَّ عليـهِ واسـتـمـرَّ به صُـمْعُ الكُعـوبِ بَرِيَّاتٌ مِنَ الحَـرَدِ

وكانَ ضُـمْـرانُ[٥٧] مـنه حَـيثُ يُوزِعُـه طَعنَ المُعـارِكِ عندَ المُحْـجَـرِ النَّجُـدِ[٥٨]

شَكَّ الفَـرِيصـةَ بالمِدْرَى فـانفـذَها طَعنَ المُبَـيطرِ إذ يَشْفِي مِنَ العَـضَـدِ

كـأنَّه خـارجًـا من جَنْبِ صَفْحـتِـه سَـفُّـودُ شَـرْبٍ نَسُـوهُ عند مُـفْـتَـأَدِ

فَظلَّ يَعْـجُمُ أعلى الرَّوْقِ مُنقـبِـضًـا فى حـالِكِ اللونِ صَـدْقٍ غـيـرِ ذى أَوَدِ

لما رأى واشِقٌ إقْـعـاصَ صـاحِـبِـهِ ولا سَـبِـيلَ إلى عَـقْـلٍ ولا قَـوَدِ

قـالتْ له النفسُ إنى لا أرى طَمَـعًـا وإن مَـوْلاكَ لم يَسْلَمْ ولم يَـصِـدِ

فَـتِلك تُبلِغُـنى النُّعـمـانَ إنّ لهُ فَضْلاً على الناسِ فى الأدنَى وفى البَعَدِ

/قدم منظر الطرد الذى كان قد أُدْخِل فى المقارنة الفياضة بالثور أو الحمار الوحشى، فرصةً لاستطراد آخر: ويمكن أن يصور قوس الصائد فى صنعه وبيعه مع كل مساومة على الثمن بشكل ممتد فى أبيات كثيرة، كما لدى المخضرم الشَّمَّاخ (ديوانه ١٠٨

---

(٥٦) حرفياً: في طاعة في مقابل (آمال) الشامتين (عبر حالته هذه) (هكذا لدي ر. يعقوبي) . أو: في طاعة في مقابل أرجله، أي بقي الليل كله من خوف أمام الصاذد علي أرجله (كما لدي آلڤارت Ahlw Aecht 93 في مقالته: ملحوظات حول صحة القصائد العربية القديمة) . يقدم الشارحون كلتا الإمكانتين.

(٥٧) الكلاب التي ذُكِرت في منظر الطرد دائماً تقريباً بأسماء لها هي هنا ضُمران وواشق.

(٥٨) البيت غير واضح بشكل كبير. أنا أقرأ (طعن) بالرفع. مع قراءة (طعن) يمكن أن يترجم مع آلڤارت ويعقوبي: وضمران وجد أمامه حيث كان سيده قد صاد به، مثل المقاتل الذي هاجم عدواً محكم الاستتار.

(*) وتفسير المفردات هي: ضُمران: اسم كلب، يُوزِعه: يغريه بالثور ويحضه علي الدنو منه والأخذ بمقاتله، والمعارك: المقاتل، والمحجر: الملجأ المدرك، والنَّجد: الشجاع. (المترجم)

بتحقيق صلاح الدين الهادى ٨/ ٢٠ ـ ٤٠ وترجمة بروينلش لقصيدة القوس ٧٩ ـ ٨٢)، ومن الواضح وفق نموذج الشاعر القديم أوس بن حجر (ديوان بتحقيق جاير ٢٩/ ١٤ ـ ٢٠، ٣١/ ١٧ ـ ٤٢، وتحقيق محمد يوسف نجم ٢٧/ ١٨ ـ ٢٤، ٣٥/ ١٧ ـ ٤٢)، الذى يقع لديه وصف القوس مباشرة فى الفخر، وليس فى تشبيه بالحمار الوحشى. وتُذَكِّر العلاقة الداخلية، التى يجنيها القوّاس من عمله، بالغائص من لآلئه (انظر ما سبق ص ٩٨ من الأصل).

وثمة تشبيه مشهور آخر بين الناقة وحيوان وحشى هو التشبيه بالعُقاب لعبيد ابن الأبرص (ديوانه بتحقيق ليال ١/ ٣٥ ـ ٣٩، ٤١ ـ ٤٢، ٤٠، ٤٣ ـ ٢٥، ترجمة جرونيباوم فى مقاله: Die Wirklichkeitweite der früharabischen Dichtung (مدى الحقيقة فى الشعر العربى القديم) ١٤٦ ـ ١٤٧، وكتاب جابريللى: Die altarabische Dichtung (الشعر العربى القديم) ٢٩):

كَأَنَّها لِقْوَةٌ طَلُوبٌ	تَحِنُّ فى وكْرِها القُلُوبُ
باتَتْ على إِرَمٍ عَذوبًا	كأنَّها شَيْخَةٌ رَقُوبُ
فأصْبَحتْ فى غَداةِ قِرَّةٍ	يَسقُطُ عن ريشِها الضَّرِيبُ
فأبصَرَتْ ثَعْلبًا من ساعَةٍ	ودُونَه سَبْسَبٌ جَدِيبُ
فنَفَضَتْ ريشَها وانتفَضتْ	وهى مِنْ نهضَةٍ قَرِيبُ
يَدِبُّ من حِسِّها دبيبًا	والعينُ حِمْلاقُها مَقْلُوبُ
فنَهَضَتْ نَحْوَه حثيثةً	وحَرَدَتْ حَرْدَةً تَسِيبُ
فاشتالَ وارتاعَ من حَسِيسِها	وفِعْلَهُ يَفْعَلُ المَذْؤوبُ
فأدْرَكَتْهُ فطَرَّحَتْهُ	والصيدُ من تحتِها مَكْرُوبُ

فَــجَــدّلتــهُ فطرّحــتــهُ … فكَدَّحَتْ وَجْــهَــهُ الجَــبُــوبُ

يَضــفُــو ومِــخلبُــهــا فى دَفّــهِ … لابُدَّ حَــيــزُومُــهُ مَنْقُــوبُ

وقدم وصف الصحارى الذى تُرجمت منه من قبل مع قصيدة الأعشى بعض أبيات منها (انظر ما سبق ص ٧٥ من الأصل) فرصةً ضئيلة لمقارنات مستقلة.

٣ ـ الجزء الختامى من القصيدة

يمكن للجزء الختامى من القصيدة، الذى أُوثِرَ أن يصاغ فى شكل رسالة، كما رأينا، أن تكون له مضامين شديدة التباين/: الفخر، والمدح، والتهكم، والتهديد،وعرض ١٠٩
السلام،والتحذير، والاعتذار، والحكمة. ويمكن كذلك أن يؤلف بين هذه الموضوعات. وكانت هذه المضامين هى المضامين ذاتها التى ظهرت فى القصائدالأحادية الموضوع أيضًا، والتى تعرفنا جزءًا كبيرًا منها هناك. ومن ثم ليس من الضرورى أن نتناولها كلها هنا مرة أخرى. أريد فقط أن أثير الانتباه إلى بعض إمكانات توسيع أهم المضامين، التى لم ترد فى الأمثلة الحالية.

لقد كان أشيع مضمون فى الجزء الختامى من القصيدة فى الفترة العربية القديمة هو الفخر، الذى يمكن أن يتعلق بشخص معين أو قبيلة محددة. فقد تفاخر الشاعر إلى جانب تفاخره بما يمتلكه، بشجاعته، وكرمه، ورزانته فى مجلس الشورى، وقدرته على التمتع بمباهج الحياة: النساء، والميسر، والخمر، والصيد. من هذا المركب أريد أن أختار موضوعين اكتسبا أهمية خاصة فى التطور اللاحق للشعر: هما تصوير الصيد، وظهور اللائمة التى تريد أن تمنع الشاعر من المبالغة فى الجرأة والكرم.

ونقابل الصيد فى التشبيه بالحمار الوحشى داخل وصف الجمل. هناك فاز الحمار الوحشى، وفى الفخر، على العكس من ذلك، فاز الصائد. وفى الفخر نادرًا ما

يسلب مع كلابٍ، بل كان منظر الصيد جزءًا من وصف الخيل، الذى يتقاطعه باستمرار جريان الصيد. أما الشاهد على أن علو قيمة الذات لدى الشاعر لا يتوصل إليها بالصيد الموفق، بل عبر امتلاك الفرس، فهو أنه هو ذاته لم يتعقب الحيوان الوحشى، بل وضع عبده على الفرس،وترك له أن يؤدى العمل. وفى ذلك يختلف منظر الصيد فى الفخر عن أراجيز الصيد الأحادية الموضوع المتأخرة، التى يُعْنَى فيها الشاعر وصحبه أنفسهم بالكلب أو الصقر أو فرس الصيد. ويمكن أن يقدم هنا منظر الصيد من معلقة امرىء القيس، حيث أوجز بشدة وصف الفرس (آلفارت: دواوين الشعراء الستة الجاهليين ٤٨/٤٧، ٥٢، ٥٨ ـ ٦٣، وديوان امرىء القيس بتحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم ٤٩/١، ٥٤، ٥٩ ـ ٦٤، وترجمة جاندز لمعلقة امرىء القيس ٧٥ ـ ٩٣):

وَقَدْ اغتَدِى والطيرُ فى وُكُناتِها ... بمُنْجَردٍ قَيدِ الأوابدِ هَيْكَلِ

يُزِلُّ الغلامُ الخِفَّ عن صَهَواتِهِ ... ويُلْوِى بأثوابِ العَنيفِ المُثَقَّلِ

فَعَنَّ لنا سِربٌ كأنَّ نِعاجَهُ ... عَذارَى دَوارٍ فى مُلاءٍ مُذَيَّلِ

/فأدبرْنَ كالجَزْعِ المُفَصَّلِ بينه ... بجيدٍ مُعَمٍّ فى العشيرةِ مُخْوَلِ

فألحَقَنا بالهادياتِ ودُونَه ... جَواحِرُها فى صُرَّةٍ لم تَزَيَّلِ

فعادَى عِداءً بين ثورٍ ونعجةٍ ... دِراكاً ولم يَنْضَحْ بماءٍ فيُغْسَلِ

فظلَّ طهاةُ اللحمِ من بينِ مُنْضِجٍ ... صَفيفَ شِواءٍ او قديرٍ مُعَجَّلِ

ورُحْنا يكادُ الطرفُ يقصُرُ دونَه ... مَتى ماتَرَقَّ العينُ فيه تَسَهَّلِ (تَسَفَّلِ)

وتقدم اللائمة (انظر ما سبق ص ٣١ هامش ٢) التى تريد أن تصرف الشاعرَ عن حياته التى فيها قتلُه لنفسه وإسرافه الشديد، فرصةً له ليبرر موقعه تبريرًا أخلاقيًا ويفصل عمله عن عمل الجبان والبخيل. وفى مقطوعة للسموأل أوضح الشاعر للائمة (العاذلة) إخفاق عملها (ديوان عروة بن الورد والسموأل، بيروت، ص ٨٤ ـ ٨٥، ٥/ ١ ـ ٣، ٦، وترجمة هيرشبرج، مقطوعة ١/ ٣ ـ ٦، وترجمة نولدكه فى كتابه: إسهامات فى معرفة شعر العرب القدامى ٦٢ ـ ٦٣):

اعاذِلَتى الا لا تَعْذِلينى فكَمْ مِنْ امرِ عاذِلةٍ عَصَيْتُ

دَعينى وارشُدى إن كنتُ اغوى ولاتَغْوَى زعمتِ كما غَوَيْتُ

اعاذلَ قد اطلتِ اللومَ حتى لوانّى منتهٍ لقد انتهيتُ

وَحَتَّى لَوْ يكونُ فتى أُناسٍ بكى مِنْ عَذْلِ عاذلةٍ بكيتُ

ويشير لبيد إلى وضاعة الفعل الذى طلبته اللائمة منه (ديوان لبيد، تحقيق إحسان عباس ١٠/ ٣ ـ ٤، وترجمة مولر فى مقالته (أنا لبيد وهذا هدفى) ٨٨):

فلو اننى ثَمَّرتُ مالى ونَسْلَه وامسكتُ إمساكاً كَبُخْلِ مَنيعِ

رَضيتِ بأدنى عيشِنا وحمدتِنا إذا صَدَرْتَ عن قارضٍ ونقيعِ

أو (ديوان لبيد بتحقيق إحسان عباس ٨/ ٢ ـ ٣، وترجمة مولر فى مقالته السابقة ٨٩):

اعاذلَ لا واللهِ ما من سلامةٍ ولو اشفَقتْ نفسُ الشحيحِ المُثَمِّرِ

اقِى العِرْضَ بالمالِ التلادِ وأشترى به الحمدَ إن الطالبَ الحمدَ مُشْتَرى(٥٩)

---

(٥٩) أمثلة أخري حول هذه الحكم الشائعة Blo Spruch D 197 - 198 = مقالة بلوخ حول شعر الحكمة العربي القديم.

١١١ /وحافظت اللائمة كذلك فى التطور اللاحق للشعر العربى على وظيفة مهمة. ففى حين أنها قابعة فى الفخر فى الشعر العربى القديم، انتقلت فى العصر الأموى إلى قصائد الحب واضطلعت هنا بوظيفة مشابهة، وهى تعكير توائم المحبين، مثل الوشاة الذين كان لهم مكانُهم فى النسيب فى الفترة العربية القديمة (انظر ماسبق ص ٩٢ ـ ٩٣ من الأصل). وكذلك نفذت اللائمة إلى قصيدة الخمر (الخمرية)، حيث سعت جاهدة إلى منع الشاعر من الشرب. هنا كانت وظيفتها مرة أخرى مشابهة للغاية لوظيفتها فى الفخر، لأن الشرب يعد حقًا من الأفعال التى مدحها الشاعر فى ذاتها.

وبرغم أن قصيدة الهجاء المنبثقة من لعن العدو تعد بشكل مؤكد من ناحية تأريخ التطور من أقدم المنطوقات الشعرية للعرب (انظر ما سبق ص ٤٥ ـ ٤٦ من الأصل)، فإننا نجد الهجاء المحض بوصفه جزءًا ختاميًا للقصيدة فى الفترة العربية القديمة نادرًا نسبيًا، بل ظهر، كما هى الحال فى قصيدة الرسالة الأحادية الموضوع أيضًا (انظر ما سبق ص ٦٤ ـ ٦٧ من الأصل)، مختلطًا فى الغالب بالفخر[٦٠]. وفى بعض الأحيان يتضمن ذكر الواقعة الماثلة وذلك سواء أُنظِر إليها من زاوية خاصة أو مضادة، الفخرَ والهجاء، وذلك حين قال النابغة (دواوين الشعراء الستة الجاهليين، بتحقيق آلفارت ١٠/٢٦ وديوان النابغة، بتحقيق شكرى الفيصل ١٢/٥٧، وبتحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم ١١/١٠، وترجمة ريناته يعقوبى فى مقالتها عن القصيدة العربية القديمة ٧٨):

كما غادَرَتْ خيلُنا منكم بمعتَرَكٍ ... للخامعاتِ أَكُفًا بعد أقدامِ!

وحين، كما هى الحال فى هذا البيت، يخاطب الخصم، يمكن للمرء أن ينطلق من ذلك إلى أن الشاعر يضع نُصبَ عينيه فى الأساس الانتقاصَ من الخصم. ولذلك

---

(٦٠) قارن ا. الحاوي: فن الهجاء وتطوره عند العرب،بيروت ١٩٦٠، ٩ ـ ١٠.

يُصنَف البيت من الهجاء. ولذا انتقل بشر بن أبى خازم بعد نسيب من سبعة أسطر وتصوير يوم النِّسَار الذى أنزلت فيه قبيلة بشر بعامر بن صعصعة هزيمة (دموية) منكرة، إلى خطاب بنى عامر، وهجاهم بأنهم لم يستطيعوا حماية نسائهم، وهي وصمة من أكبر وصمات العار، التى يمكن أن تلحق قبيلة ما (ديوان بشر بن أبى خازم، تحقيق عزة حسن ٣/ ٢٠ ـ ٢١، ١٩، والمفضليات ٩٦/ ١٩ ـ ٢١، وترجمة بلاشير فى كتابه تاريخ الأدب العربى ٤٢١):

/بَنِى عامرٍ إنَّا تَركنا نِساءَكمْ مِنَ الشَلِّ والإيجافِ تَدْمَى عُجُوبُها ١١٢
عَضَارِ يطئْنا مستبطنو البيضَ كالدُّمَى مُضَرَّجةً بالزَّعْفرانِ جُيُوبُها
تَبِيتُ النساءُ المُرْضِعاتُ برهْوَةٍ تَفَزَّعُ من خوفِ الجَنانِ قُلُوبُها

وفى عصر المخضرمين صار الهجاء سواء داخل القصيدة أو خارجها أشيع قليلاً. غير أنه لم يشهد ازدهاره إلا فى العصر الأموى الذى تطورت فيه النقائض عن الهجاء، التى ارتفع فيها الهجاء والهجاء المضاد إلى مسابقات هجائية. واستخدم المجيب فى ذلك كلاً من الوزن ذاته والقافية ذاتها التى استخدمها المهاجم. لقد تكون هذا التقليد فى الفترة العربية القديمة أيضاً(٦١). ومع ذلك فمن النادر أن يتناول الخصوم، متجاوزين هذا الاتفاق الشكلى، حججَ الآخرين. إنه تفاخر يواجه تفاخرًا، وقذف يقابل قذفًا(٦٢).

---

(٦١) قارن مثلاً الهجاء المتقابل (الأحادي الموضوع) بين الشاعرين الهذليين المخضرمين صخر الغيِّ وأبي المثلَّم، ديوان الهذليين بتحقيق كوزيجارتن رقم ٤ ـ ٩، وتحقيق فراج وشاكر ص ٢٦٢ ـ ٢٧٨.

(٦٢) Bloch Zeu Geist 185 = مقالة بلوخ: الشعر العربي القديم شاهداً علي الحياة العقلية للعرب قبل الإسلام.

وإذا خُتِمت القصيدة بأبيات مديح، فإنها يمكن أن توجه إلى سيد القبيلة أو قبيلة أو المتولى شؤون الدولة. وفى الحال الأولى يعد الممدوح من طبقة اجتماعية مماثلة لطبقة الشاعر وهى الأرستقراطية القبلية. ولذلك أثنى الشاعرفى الممدوح على الخواص ذاتها التى امتدح بها فى الفخر نفسه أيضًا. وفى الواقع انضم تحريك محدد للتركيز إلى الوعى بالمسؤولية[٦٣]. وإذا كان المدح قد وُجِّه إلى الأمراء فقد تغيرت الخواص الممدوحة، وعلاقة الشاعر بالممدوح أيضًا. وصَيَّر المكافىءُ (أو المماثل) ملتمسًا يقابل مانحًا. ونجد هذه العلاقة فى قصيدة الأعشى (انظر ما سبق ص ٧٦ ـ ٧٨ من الأصل) التى وجهت إلى الأمير اللخمى الأسود بن المنذر، وكانت الشجاعة والكرم هنا أيضًا صفات جد مستحسنة، غير أن الشجاعة يدعمها جيش عرمرم، تجلت ضخامته
١١٣ من خلال تعقب طيورّ جيفةٍ كثيرةٍ له، تأمل فى أعداء موتى[٦٤]. /والكرم لم يُسْتَنفد فى ذبح جمل للضيفان أو الفقراء. فسرعان ما أهدى عددًا كبيرًا من كرام الجمال. وقد ذُكِر العدد فى الغالب: فقد كانت مائة أو أكثر[٦٥]. وأُضيف إليها إماءٌ تتحلى بطيب المنبت، وخيل كرام وأوانٍ من معادن نفيسة. وبديهى أن هذا السرد يحدث فى انتظار أن يُمْنَح هدايا مماثلة. وإذا كان للشاعر مطالب أخرى من الممدوح، مثل الأعشى، الذى أمَّل العفو عن أسرى الحرب من بنى أسد، فقد أُبرزتْ أيضًا الفضائل المناسبة: «فَكُّ الأسْرَى من الأغلالِ». ومع الممدوح الأمير يُؤْثَر أن تؤكد القوة بالمقابلة بين قسوة عقوبته ولطف بره وإحسانه، وهو مفهوم تكرر باستمرار عبر عصر الشعر العربى الكلاسيكى بأكمله. وصار المديح فى موضوعاته وتوسعه البلاغى عرفيًا بسرعة شديدة مثل القصيدة

---

(٦٣) Jac Stud Qas. 100 = كتاب ريناته يعقوبي الذي سبقت الإشارة إليه.

(٦٤) السابق ص ٩٦.

(٦٥) ثمة أمثلة كثيرة علي ذلك وعلي هدايا أخري Gey Zw Ged 154 - 165 = جاير في (قصيدتان للأعشي، تحقيق وترجمة وشرح)، وقارن أيضًا السرد المماثل تماماً لسرد الأعشي من النابغة Jac Stud Qas. 98 = كتاب ريناته يعقوبي السابق ذكره.

ككل(٦٦). وكانت الصيغ الختامية النمطية لقصائد المدح جزءًا من العُرفية. ومنها كان الدعاء. وهكذا ختم النابغة (دواوين الشعراء الجاهليين، تحقيق آلڤارت ٨/ ٢١، وديوان النابغة بتحقيق شكرى فيصل ٢١/ ٢٠، وتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ٧/ ٢١، وترجمة ريناته يعقوبى فى كتابها السابق ذكره ص ٩٩):

فـالفـيـتُـهُ يومًـا يُبِيـرُ عَـدُوَّهُ   وبحـرَ عطاءٍ يسـتـخِفُّ المَعـابرا(٦٧)

وكانت الإهداءات أيضًا أثيرةً، من خلالها أهدى الشاعر ممدوحه قصيدتَهُ. فقد ربط النابغة هذه النهاية بخاتمة قصيدة شائعة أخرى، هى المبالغة (Hyperbel) (دواوين الشعراء الستة الجاهليين، تحقيق آلڤارت ٥/ ٤٤ ـ ٤٩، وديوان النابغة، بتحقيق شكرى فيصل ١/ ٤٤ ـ ٤٨، ٥٠ وبتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ١/ ٤٤ ـ ٤٩، وترجمة ريناته يعقوبى فى كتابها السابق ذكره ص ٩٩):

فـمـا الفُـراتُ إذا هَبَّ الرياحُ لهُ   تَرْمى غَـوارِبُهُ العِـبْـرَيـنِ بالزَّبَدِ

/يَمُـدُّهُ كلُّ وادٍ مُـتْـرَعٍ لَجِبٍ   فـيـه رُكـامٌ من اليَنبُـوتِ والخَـضَـدِ ١١٤

يظَلُّ من خـوفِـهِ الملاحُ مُـعـتـصِمًـا   بـالخَـيْـزُرانةِ بعـدَ الأينِ والنَّجَـدِ

---

(٦٦) Ham Art 21 - 24 يتحدث هاموري في كتابه السابق ذكره عن تحول طقسي. ففي رأيه تعرض القصيدة كلها تحولاً طقسياً في حياة البدو. وقد حرم دخول الممدوح في هذا الطقس من كل السمات الفردية. هو نفسه لم يضطرب من هذا التجريد للشخصية لأنه داخل هذا الطقس يرتفع به إلي شخصية المانح. قارن أيضاً س. سپرل: S. Sperl: Islamic Kingship and Arabic panegyric poetry in the early 9th century, JAL 8 (1977), 20 - 35, bes. 34 (الملكية الإسلامية وشعر المديح العربي).

(٦٧) ثمة بيت آخر يأمل فيه نزول بركة الله علي الممدوح، يبدو كأنه إضافة إسلامية.

(*) البيت الذي يقصده المؤلف هو:

وربَّ عليه اللهُ أحسَنَ صنعِهِ   وكان له علي البرية ناصراً   (المترجم)

يومــــاً بـاجــودَ منه سَــيبَ نافِلَةٍ   ولا يَحُـــولُ عَطاءُ اليـــومِ دونَ غَـــدِ

هذا الثناءُ فـإن تَســمَعْ به حَــسَنًا   فَلَمْ أُعَـــرِّضْ ابيتَ اللعنَ بالصَــفَــدِ

ها إن ذِى عِـــذرةٌ إلا تكن نَفَـــعَتْ   فـإن صــاحــبَــهــا مُــشــارِكُ النَكَدِ

وازداد إيثار الإهداء فى العصر العباسى المبكر (الأول)، وبدا فيما بعد أيضًا على نحو أكثر شيوعًا خاتمةً لقصائد المدح(٦٨).

فى الأبيات المستشهد بها أخيرًا يُسْتَشْعر موضوع جديد لخاتمة القصيدة ينتج عن المكانة الاجتماعية المتغيرة للشاعر: الاعتذار. وكان الشاعر بوصفه منتميًا لمحيط القصر تابعًا فى دخله لمزاج الحاكم. وإذا فقد حظوته فإنه لا يستطيع مثل شاعر بدوى أن يرد بهجاء أو فخر، بل يجب عليه مادام يوجد أمل فى الصلح أن يلجأ إلى اعتذار استسلامى. ويعد النابغة بين العرب بوجه عام مبدع قصائد الاعتذار. وقد قدم الاعتذار إمكانية ربط منطقية متميزة بالنسيب: وهى الألم، لفساد الأمر مع الممدوح، وتعريض نفسه للألم، وفقد الحبيبة(٦٩). ووجد شعر الاعتذار أيضًا فى بلاط الخلفاء امتدادًا له، وعُرِف أبو نواس والبحترى بوجه خاص باعتذارياتهما(٧٠).

ويمكن أن نقرر باختصار أن القصيدة كان قصيدة متعددة الموضوعات ذات قافية واحدة ووزن واحد، بدأت فى الحالات الأغلب بتذكر حب مضى (نسيب)، ويعقبه موضوع أو عدة موضوعات أخرى. وتقع هذه من النسيب المؤلم، الموجه إلى الماضى فى علاقة تقابل متغيرة، إذ /كان يجب أن يتوقـــــع من العطية من خلال فخر أو مدح ١١٥

---

(٦٨) Gel Crit Graf 30 = مقالة جلدر السابق ذكرها عن النقد والناقد: القرطاجني وبناء القصيدة.

(٦٩) Jac Stud Qaṣ. 87 - 88 = كتاب ريناته يعقوبي السابق ذكره مع أمثلة عدة ترجع إلي النابغة.

(٧٠) Wag A Nuw 333 - 334 = كتاب إيفالد فاجنر: أبو نواس، فيسبادن ١٩٦٥.

للمعطى أن تبرز الجوانب الإيجابية للحياة، التى تزيد الإحساس الراهن للشاعر بقيمة الذات. وإلا افتقرت بادىء الأمر إلى أى ارتباط منطقى بالنسيب. ولم ينشأ هذا إلا فى وقت متأخر من خلال بواعث انتقال مختلفة، حيث أمكن ربط باعث يوم الفراق بالفخر على نحو أشد سهولة، ذلك الذى ينبغى أن يدفع المحبوبة إلى تغيير قرارها. وفى داخل الفخر شغل وصف الجمل بوصفه أهم مايمتلكه البدوى مكانًا مهمًا. فإذا تزحزح إلى بداية الفخر فإنه يمكن أن يشكل سواء فى يوم الفراق أو عند التوقف عند الآثار المتخلفة انتقالاً منطقيًا إلى الفخر: وفى الحال الأولى يقدم الجمل إمكانية الركوب لتعقب المحبوبة الظاعنة، وفى الحال الثانية يمكن للمرء أن ينتزع نفسه من تعقب الآثار وأن يواصل بالجمل رحلته. وقد استخدم الانتقال الثانى بوجه خاص حين أراد الشاعر ألا يضيف الفخر، بل مدح المعطى، إذ استطاع الجمل أن يحمل الشاعر إلى الممدوح. وكان نتيجة هذا الاستثمار لفقرة الجمل فى واقع الأمر زحزحة التركيز من وصف الحيوان إلى ركوبه عبر الصحراد. وبذلك صارت فقرة الجمل، وهى ليست فى الأصل سوى موضوع الفخر بين موضوعات كثيرة، بوصفها رحلة فى الصحراء (رحيل) فقرة ثالثة مستقلة داخل القصيدة. ولم يجد هذا التطور تمامه الكامل إلا فى العصر الأموى.

الفصل الثامن

قصــــائد الرثـــــاء

(المـراثى)

٨ ـ قصائد الرثاء (المراثى)

/أفاض جولدتسيهر[١] فى شرح أن أصل شعر الرثاء كان نياحة النوّاحة ١١٦
(الندّابة)، فقد كان لكل إنسان الحق فيه بعد موته، تمامًا كما هى الحال بالنسبة لدفنه. وقد مضى الطريق من النياحة إلى مرثية كاملة البناء من الناحية الشكلية مشابهة تمامًا لتطور الأقوال السحرية ـ الطقسية إلى الفخر والهجاء: فقد بدأ بمنطوقات ـ سجع موجزة، تحولت فى الرجز إلى إيقاعية. ولما لم يعد يعهد بالمرثية إلى النوّاحة فحسب، بل إلى الشاعر ـ وفى الواقع إلى الشاعرات على نحو شائع للغاية ـ فقد امتد محيطها، واستُخْدِمت إلى جوار الرجز أوزان أخرى أيضًا. وبالنسبة للمراحل الثلاثة: السجع والرجز ووزن القريض، يُقدم الرثاء المنسوب إلى أم تأبط شرًا لموت ابنها مثالاً لذلك (I: الجزء الأخير من قصائد الهذليين فى كتاب ڤلهاوزن: مخططات وتمهيدات ٤٧، ١٦ ـ ٢٣، وكتاب شرح أشعار الهذليين، صنعة السكرى، تحقيق عبدالستار أحمد فراج ومحمود محمد شاكر ٨٤٦، ٧ ـ ١٥). ويرى المرء فى ذلك أن ما يشكل نتيجة من جهة تاريخ التطور يمكن أن يكون كذلك فى الوقت نفسه من جهة تاريخ الرواية. فحتى العصر الأموى حيث وجد منذ مدة طويلة شعر للرثاء كامل البناء، وردت باستمرار أيضًا الصيغ المبكرة. ففى السجع ترثى أم تأبط شرًا قائلة:

وابناه وابنَ الليلْ

ليس بزُمَيْلْ

---

(١) Gol Trau Poes = مقالة جولدتسيهر I. Goldziher: Bemerkungen zur arabischen Trauerpoesie, WZKM 16 (1902), 307 - 339. (ملحوظات حول شعر الرثاء العربي).

شُروبٍ للقيلْ

رقودٍ لليلْ

وواقدٍ ذى هولْ

أجزْتَ بالليلْ

تضربُ بالذيلْ

برجلٍ كالثولْ

والرجز هو:

ويلُ ام طرفةٍ غادروا برخمانْ

بثابتٍ بنِ غابرِ بنِ سُفيانْ

/يُجَدّلُ القرنِ ويُروى الندمانْ 117

ذو مأقطٍ يحمى وراء الإخوانْ

وقرضت فى الوافر:

قتيلٌ ما قتيلُ بنى قُريمٍ إذا ضَنّتْ جمادى بالقطارِ

فَتى فهمٍ جميعًا غادروهُ مُقيمٌ بالحُرَيْضةِ من نُمارِ

ويشير جولدتسيهر إلى أن هذه النياحات تضمنت بعض عناصر أسلوبية،ظهرت مرة أخرى فى المراثى المتأخرة أيضًا: نفى خواص سيئة (ليس جبانًا) بدلاً من تقرير صفات حسنة(٢)، وما التعجبية (قتيلٌ ما). وبخلاف ذلك أيضًا ماتزال فى التطور

(٢) حول الفخر السلبي قارن رودوكناكس N. Rhodokanakis = Rhod Han 62 - 67 Al Hansâ' und ihre Trauerlieder (الخنساء ومراثيها)، حيث يتحدث عن تراكيب معقدة أيضاً، مثل: كما لو أنه لم يسلبه فرسان في يوم قط، أو: لم يكن المطر بأندي منك ـ قارن بالنسبة للصيغة الأخيرة مثال متمم، انظر مايأتي ص ١٨٤ فى الأصل.

التالى للنياحة إلى مرثية كاملة البناء وموسعة فى نطاقها توسعًا شديدًا، بعض خواص الزمن المبكر باقية. وهكذا تكون الأشطر مقفاة فى المراثى حتى وإن لم تعد تؤلف فى الرجز، بصورة أثيرة، على سبيل المثال فى السريع والمديد والهزج. وتُذكِّر بالأصل الراجع إلى السجع القوافى الشائعة وسط الأسطر (الترصيع) التى سنتناولها بالتفصيل فيما بعد (انظر ما يأتى ص ١٢٠ من الأصل). أغلب أبيات الرثاء نظمتها الشاعرات وبذلك استؤنف تقليد وهو أن النياحة أيضًا كانت الأمر الغالب على النساء. وبرغم أن مؤلفات شعر الرثاء نسوة فنادرًا جدًا ماكانت النساء فى العصر الجاهلى موضوعًا للرثاء. فلم يُبْكَ على أمهات أو نساء أو بنات أو أخوات موتى[٣]. ولكن فيما بعد تغير ذلك الأمر (انظر ما يأتى ص ١٣٣ ـ ١٣٤ من الأصل).

١١٨ /وتتضمن المرثية المكتملة البناء جزءًا رئيسًا هو الثناء على الميت كما يوجد فى البداية فى أبيات الرثاء الموجزة المستشهد بها فيما سبق. ومن هذه الناحية تطابقت المرثية فى موضوعات كثيرة مع الفخر والمديح. ومثل تلك المرثية التى نظمتها الشاعرة الخنساء لموت أخيها صخر تُورد هنا ابتداءً إن صح التعبير بوصفها مرثية عادية. قبل أن أتحدث عن الخواص التى يمكن أن تظهر فى المرثية (ديوان الخنساء، تحقيق لويس

---

(٣) Blach Hist 427 – كتاب بلاشير (تاريخ الأدب العربي). يورد الخطيب في كتابه الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام مثالين غامضين لبيتي رثاء للزوجات ص ١٧٨، نقلاً عن معجم الشعراء للمرزباني، تحقيق عبدالستار أحمد فراج ص ٦٠ (عمرو بن قيس بن مسعود المرادي، جاهلي، قال يرثي امرأته:

سعيد قومي علي سعدي فبكّيها ... فلست محصيةً كل الذي فيها
في مأتم كظباء الروض قد قرحتْ ... من البكاء علي سعدي مآقيها

وص ١٦٤ (العوام بن كعب المزني، لم يوصف بأنه وثني). والنص هو: وماتت له امرأة فرثاها بقوله:

فقلتُ لقلبي لا تبكِ فإنه ... كذاك الليالي طولُها وقصيرُها
فإني لباكٍ ما بقيت وإنه ... لأسوأ عبراتِ الرجال كثيرها (المترجم)

شـيـخـو (المسـمى أنيس الجلسـاء فى شـرح ديوان الخنسـاء) ١، ٤ ـ ٦، ٧، وتـرجـمـة جابريللى ١/ ١ ـ ١١):

يا عـيـنِ مـالـكِ لا تبكينَ تَسكابا؟ ... إذ راب الدهـر، وكـان الدهـر ريابًا

فـابكـى أخـاك لأيتـام وأرملةٍ ... وابكـى أخـاك إذا جـاورتِ أجنابا

وابكى أخاك لخيلٍ كالقطا عُصَبًا ... فَـقَـدانَ لماثوى، سَـيْـبًـا وانهـابا

يعـدو به سـابحٌ، نهـدٌ مـراكِلُهُ ... مُـجَلْبَبٌ بسـواد الليل جِلبـابا

حـتى يُصـبح اقـوامًـا، يحـاربُهُمْ ... او يُسلبوا، دونَ صَفِّ القوم، اسلابا

هو الفتى الكاملُ الحامى حقيقته ... مـاأوى الضريك، إذا مـا جـاء مُنتابا

يهدى الرعيلَ إذا ضاق السبيل بهم ... نَهـدَ التليل لصـعبِ الأمـر رَكّـابا

المجـد حُلتُـه، والجـود عِلتُـه ... والصـدق حـوزتُه إن قِـرنهُ هابا

خطّابُ مـحـفلةٍ، فـرّاجُ مَظلمـةٍ ... إن هـاب مَـعـضلةً سَنّى لهـا بابا

حـمّـالُ الويةٍ، قطّاعُ اوديةٍ ... شـهّـادُ انجـيـةٍ، للوِتر طَلاّبا

سُمُّ العُـداةِ، فكّاكُ العُناة إذا ... لاقي الوغي لم يكن للموتِ هيـابا

في هذه القصيدة مُدِحت الشجاعة والكرم والزعامة في مجلس الشوري وفي غارات القيام بالثأر وصور الاهتمام به، أي كل الفضائل التي ترد في الفخر/بزعيم القبيلة ومدحه أيضاً. ١١٩

ويستمر كذلك التوازي: فكما تفاخر شاعر الفخر أمام النساء بتفوقه فقد ذكرت للميت أيضاً وسائل جذب. فقد قال أبو ذؤيب يرثي نُشَيْبَةَ (دواوين هذلية جديدة، تحقيق وترجمة يوسف هِل ١٣/١٢ ـ ١٦، وديوان الهذليين، بتحقيق عبد الستار أحمد فراج ٥١، ١٢ ـ ١٥٢، ١٨، وطبعة دار الكتب ١٣/١١٧ ـ ١٦):

وسِـرْبٍ يُطلِّي بالعـبـيـر كـأنه　　دِمـاءُ ظِبـاءٍ بالبـخُـور ذَبيحُ

بذلتَ لهنَّ القــولَ إنك واجِـدٌ　　لما شِـئتَ من خلو الكلامَ مِليحُ

فـأمكنَه مما يريدُ وبعضُـهُمْ　　شَـقيٌ لدي خـيـراتهِنَ نَطِيحُ

(تغير الأشخاص، قارن ما يأتي ص ١٧٢ من الأصل)

ونازَعَـهُنَّ القـولَ حـتي ارعـوتْ له　　قلوبٌ تـفـادي مـرةً وتُرِيحُ

من الناحية الشكلية نجد في قصيدة الخنساء ظواهر مميزة لشعر الرثاء لا نجدها في غيرها أيضاً. هناك يوجد ابتداءً التكرار لأربع مرات «فابكي أخاك» (أو فابكه)، (لا تبكين). هذه التكرارات هي بقية لنداءات الندابة المتكررة باستمرار[٤]. وقد حُوفظ عليها حتي العصر العباسي، لدي أبي نواس أو في قصائد الرثاء الشيمية لنسل النبي ﷺ مثلاً[٥]. ويمكن أن تُستخدم علي نحو أكثر ثراء فنياً مما في قصيدتنا. فقد بدأت الخنساء أحياناً بيتاً بكلمة اختتمت بها البيت السابق بحيث تتشكل سلاسل. وتكمن إمكانية أخري للتكرار في استخدام لفظ القافية ذاته عدة مرات في قصيدة. ،قد عًد هذا في غير ذلك خطأ، ولكن ليس في قصيدة الرثاء. ،غالباً ما لا يتحقق التكرار باستخدام متعدد لكلمة أو مجموعة من كلمات، بل بتراكيب نحوية متوازية، كما في قصيدتنا:

خَطّابُ محفلةٍ، فَرّاجُ مَظلمةٍ، حَمّالُ الويةٍ ـ قطّاعُ أوديةٍ، شَهّادُ أنجيةٍ[٦]. وإذا لم يعاقب الشاعر الأجزاءَ المتكررة من الأبيات جميعها، بل يصدر بها ـ من خلال أبيات عدة

---

(٤) Gd Trau Poes 316 – مقالة جولدتسيهر: ملحوظات حول شعر الرثاء العربى‹ و HatRit 237-251 – كتاب الخطيب: الرثاء فى الشعر الجاهلى وصدر الإسلام.

(٥) Wag ANuw 440 - 441 – كتاب ڤاجنر عن أبى نواس.

(٦) أنماط أخرى للتكرار فى مقالة رود وكناكس: الخنساء ومراثيها ٤٥ ـ ٥٦.

منفصلة، فإنه يستطيع أن يصنع من وسيلة أسلوبية /وسيلة تأليف. ويمكن أن يقال إن القصيدة يمكن فى مقاطع عدة أن يُتصدر بفقرة متقدمة فى كل منها. ويجد المرء بدايات ذلك التفريغ لدى الشعراء الهذليين؛ أبرزهم أبو ذؤيب الذى صدر فى قصيدته المشهورة فى الرثاء (انظر ما يأتى ص ١٢٥ ـ ١٢٧ من الأصل) كل منظر للحيوان بـ: والدهرُ لا يَبْقَى على حَدَثانِه (بيت ١٦، و٢٧)(٧).

وتقدم قصيدتنا أمثلة للترصيع أيضًا؛ وهو القافية داخل الأسطر (انظر ما سبق ص ١١٨ من الأصل) (حُلَّته ـ عُلَّته ـ حوزتُه، ألوية ـ أدوية ـ أنجية، العُداة، العُناة). وتقع القوافى أحيانًا متبادلة: ماضى الهوى مَرِسٌ حين القنا خُلَصٌ •ديوان الخنساء، تحقيق لويس شيخو ٥٤، ١٤)(٨).

وفى المرثية المترجمة خاطبت الخنساء كما هو شائع جدًا فى غير ذلك أيضًا فى البداية عينها، ونفسها حتى تتحدث بعد ذلك عن الميت بضمير الغائب ـ وليس نادرًا ـ مع ذلك ـ أن خُوطب الميت ذاته أيضًا، كما فى عدد كبير من أبيات مُقطعات أبى ذؤيب (انظر ما سبق ص ١١٩ من الأصل). ومن الشائع أن تشكل الخطاب إلى الموتى بذكر اسمه فى صيغة النداء بشكلٍ غاية فى الصراحة(٩)، فقد بدأت فى قصيدة الخنساء الأبيات الثلاثة الأولى فى كل منها بـ (ياصخرُ) (ديوان الخنساء، بتحقيق شيخو ١٩٣، ١٠ ـ ١٩٤، ٣)(*). وتُرسل تحيات للميت (الديوان بتحقيق شيخو ١٠، ٦، وترجمة رودو كناكس ٧٣):

---

(٧) Bräun Lit Betr 240 - 241 = مقالة بروينليش حول وجهة نظر في الشعر العربي القديم.
(٨) أمثلة أخرى حول الترصيع، انظر مقالة RhodHan 37 - 44 رودو كناكس عن الخنساء السابق ذكرها.
(٩) السابق ص ٥٨ ـ ٦٠.
(*) المقصود ما ورد في قصيدة لا تخذلاني (ط. صادر) بتحقيق كرم البستاني (٦٥ ـ ٦٦):
يا صخرِ! من لطراد الخيل إذ وزعت...
يا صخرِ كنت لنا عيشاً نعيش به...
يا صخر ماذا يواري القبر من كرم...   (المترجم)

يا ابنَ الشــريد، على تنائى بيننا   حُـيِّـيتَ، غـيـر مُـقَـبَّحٍ، مِكبابِ

وتُبَلِّغ قُتَيْلة بنت النضر تحيةً إلى أبيها (أخيها)، قتله محمد ﷺ صبراً، من خلال رسالة (ديوان حماسة أبى تمام، ط. بولاق ٣/١٤، ٢٢ ـ ١٥، ٨، وتحقيق أحمد أمين ٣٢٢/ ١ ـ ٤، وترجمة روكرت ٣٢٢/ ١ ـ ٤):

O Reiter, nach Otheil gelangen kannst du wol,
  am fünften Tag, wenn nichts dich unterbrochen.
Grüß einen Toten dort von mir! ihm tragen Gruß
  stets Reitertruppe, deren Herzen pochen,
stets ihm von mir, mit Thränen, die dem schöpfenden
  voll strömen, während andr' im Busen kochen.
Dich höre Nadr aldort, wo du ihn rufest an,
  wenn je ein Toter gehört hat oder gesprochen.

أما النص العربى فهو:

يا راكــــبًـــا إنّ الأثيلَ مَظِنّةٌ   من صُبحِ خامسةٍ وأنتَ مُوَفَّقُ

بَلِّغْ به مـيـتًـا فـإن تحـيّـةً   ما إنْ تزالُ بها الركائبُ تَخْفِقُ

مِنّى إليه وعبرةً مسفوحةً   جادتْ لمائحِها وأُخرى تَخْنُقُ

فليسـمَعَنَّ النضرُ إن ناديتَهُ   إنْ كان يَسمعُ مَيِّتٌ أو يَنْطِقُ

وغالبًا ما يظهر فى قصائد الرثاء الطلب من الموتى الا يبعدوا. ورَثَت فاطمة بنت الأحجم موت/ إخوتها (ديوان الحماسة، ط. بولاق ٢/١٩٠، ٢٢، وتحقيق أحمد ١٢١
أمين ٣٩/١، وترجمة روكرت ٢٠٠/١):

Meine Brüder, o entfernet euch nie!
  Doch, bei Gott, entfernt sie haben sich schon.

والنص العربى هو:

إخــوتى لا تبــعــدُوا ابداً   وَبَلَـى والله قـــد بَعِـــدُوا

ويمكن أن يظهر اللهُ أيضًا فاعل الصيغة، كما لدى الخِنساء (ديوانها بتحقيق شيخو ٢٤١، ١٠):

ولا يَبْعَدَنَّ اللهُ صَخْرًا فإنّه   اخو الجودِ يَبْنى للفِعَالِ العَواليا

واستخدمت الصيغة أيضًا، حين كان الحديث عن الميت بضمير الغائب. فقد أنشد حفص بن الأحنف الكنانى قائلاً: (ديوان الحماسة، ط. بولاق ٢/١٨٧، ١٩٢، وتحقيق أحمد أمين٣٠٦/١، وترجمة روكرت ١/٢٩٧):

Rabīʿa b. Mukaddam möge nicht fern sein, und die Morgenwolken mögen sein Grab mit Wassereimern tränken!

والنص العربى هو:

لا يَبْـعَـدَنَّ ربيــعـةُ بن مُكَدَّمٍ   وسـقى الغـوادى قـبـرَه بذَنُوبِ

ويظن ت. كوالسكى T. Kowalski(١٠) أن الصيغة استخدمت فى الأصل لإبعاد الميت الذى خشيه المرء، ويُوضح النفى من خلال «أنه لدى العرب فى الصيغ المستملحة من الناحية السحرية تعنى الصيغة الخارجية فى الغالب عكس المُتَمنّىٰ حقيقةً». ويمثل محمد عبدالسلام(١١) نظرة مخالفة لنظرة كوالسكى: فعلى النقيض من الشعوب

(١٠) لا تبعد. انظر: Ungarische Jahrbücher 15 (1935), 488 - 494.

(١١) AbdesMort 97 - 101 = م. عبدالسلام M. Abdesselem: Le Thème de lamort dans la poêsie arabe des origines à la fin du IIIe/IXe siècle, Tunis 1977 (موضوع الموت في الشعر العربي في نهاية القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي).

الأخرى تمنى العرب القدامى للميت أن يبقى لديهم، إذ أمّل المرء منه العون. ولذلك كرر صوت الناعى اسم الميت باستمرار، ومن ثم أيضًا الطلب من الميت ألا يَبعُد[١٢]. وربما كان التعبير الموجود لدى الخنساء (تحقيق شيخو ٦٦، ٣، ١١٠، ١٩) تأكيدًا لفرضية كوالسكى وهو:فاذهب ولا تبعُد، الذى هو فى الترجمة الحرفية له: "geh dahin und entferne dich nicht!" متعارض. وعلى هذا النحو أيضًا يمكن أن يكون قد فهم القول فهمًا حرفيًا فى المرثيات الموجودة لدينا (فربما كان «اذهب» الجزء الذى صار غير مجدٍ فى الصيغة!).

وكان النعى باعثًا مهمًافى شعر الرثاء[١٣]. هذا الباعث دفع بلوخ إلى أن يصنف شعر الرثاء بأكمله تحت قصائد الرسالة والإعلان (انظر ماسبق ص ٦٨). ومع ذلك لا تُفهم، كما تبين الأمثلة الحالية، كل قصائد الرثاء على أنها رد فعل لخبر الموت. فمن
المؤكد أن قسمًا كبيرًا من قصائد الرثاء قد نشأ من/ نياحات النساء، التى تعد أيضًا من ١٢٢
طقوس الموتى، إذا كان الميت قد توفى فى حضرة قريب له، وهكذا كانت الرسالة أمرًا إضافيًا. وفى الواقع يُقَر لبلوخ بأن خيال الشاعر يتقدم هناك فى الغالب أيضًا موقف الناعى، حيث لم يُقَدم بصورة موضوعية. وهكذا نظمت الخنساء قصائد عدة فى أخيها صخر الذى مات حسب الرواية بعد سُقم مدة طويلة، طبقًا لها تلقت الإبلاغ عن الموت من خلال ناعى الموت. وأخبرقيس بن الرقيات أيضًا الذى عاش فى العصر الأموى عن موت مصعب الذى سقط إلى جانبه. ولا شك أن الإبلاغ عن الموت كان وجهة نظر يمكن أن يفتتح بها المرء قصيدة الرثاء، وهى إحدى ما كان قد صار عرفيًا بقوة إلى حد أن المرء يمكنه أن يتجاهل معها الواقع. ومع ذلك فمن غير المحتمل أن مفهوم الإبلاغ قد

---

(١٢) ويريد الخطيب في كتابه السابق ذكره 1960 - Hat Rit 192 أن يفهم الصيغة فهماً حرفياً.
(١٣) RhodHan 56 - 58 = كتاب رودو كناكس عن «الخنساء وقصائدها في الرثاء (ومراثيها)».

وقع فى بداية تطور قصيدة الرثاء، إذ لا تشير أقدم صور رثاء الموتى على الأقل إليه من الناحية الشكلية.

وقد بدأت الخنساء إحدى مرثياتها قائلة (ديوانها بتحقيق شيخو ١٥٩، ٣، وترجمة رودو كناكس فى كتابه (الخنساء ومراثيها) ٥٧، ونولدكه فى كتابه (إسهامات فى معرفة شعر العرب القدامى ١٧٥):

لقد صَوَّتَ الناعى بفقدِ اخى النَّدى نداءً لعمرى لا ابا لك يُسْمَعُ

وليس من النادر أن قصيدة الرثاء ذاتها بمفهوم بلوخ كانت استجابة للإبلاغ عن الموت. فقد بدأ سويد المراثد الحارثى قصيدة رثاء لنفسه (انظر ما يأتى ص ١٣٢ من الأصل) أو لِسَمِىٍّ له (ديوان الحماسة، ط. بولاق ٢/١٦٥، ١ ـ ٤، وتحقيق أحمد أمين ٢٧٤/ ١ ـ ٢، وترجمة روكرت ٢٦٨/ ١ ـ ٢):

Der den Tod Suweid's euch ansagt, läßt die Stimm' erschallen
laut, indem er ausruft: „Euer Ritter ist gefallen!"
Bote, ja! Er (Suwaid) war's, der sprach und tat, und nimmer stockte . .

لَعَمرى لقد نادى بأرفع صوتِهِ نَعِىُّ سُويدٍ ان فارسَكم هَوَى

اجل صادقًا والقائلُ الفاعلُ الذى إذا قال قولاً انبط الماءَ فى الثرى

وكان إلى جانب الثناء على الميت العزاء للعَقِب، وفى المقام الأول الشاعر ذاته أو الشاعرة ذاتها، هَمٌّ قصيدة الرثاء. ويكفل الرثاء الدموى المنجز لعرب ما قبل الإسلام أفضل عزاء. وما دامت الناظمات نساء فإنهن لا يستطعن إنجاز الرثاء الدموى بأنفسهن، ولذا يصير التحريض على الثأر الموضوع المحورى لبعض قصائد الرثاء، كما هى الحال لدى الخنساء (ديوانها بتحقيق شيخو ١٠٦، ١٤ ـ ١٠٧، ١١، وترجمة رودو كناكس فى كتابه «الخنساء ومراثيها» ٩٢):

ابنى سُلَيم إنْ لقـيـتمُ فَـقَـعَـا   فى مـحـبس ضنكٍ إلى وَعْـر

/فـالقـوهُمْ بسـيـوفِكم ورمـاحِكم   وبنَضْـخَـةٍ فى الليل كـالقَطْرِ 123

حـتى تَفُضُّوا جـمـعُـهم وتذكَّـروا   صَـخْـراً ومـصـرعَـه بلا ثأرِ

وفـوارسًـا منا هنالك قُـتِّلوا   فى عـشـرةٍ كـانتْ من الدَّهرِ

وعلى العكس من ذلك تَعَهَّدَ «الشاعر الصعلوك» تأبط شرًا بالثأر لنفسه ولأقاربه. وأقدم هنا القصيدة كاملة فى ترجمة جوته(١٤)، إذ إنها فى الوقت نفسه مثال طيب «لشعر الصعاليك» الذى سيعالج فى الفصل الآتى(١٥). (حماسة أبى تمام، ط. بولاق ٢/١٦١، ٩ ـ ١٦٤، ١، وتحقيق أحمد أمين ٢٧٣/ ١ ـ ٢٤، وترجمة روكرت ٢٦٦/ ١ ـ ٢٦):

Unter dem Felsen am Wege / erschlagen liegt er, / in dessen Blut / kein Tau herabträuft.
Große Last legt' er mir auf / und schied. / Fürwahr diese Last / will ich tragen.
„Erbe meiner Rache / ist der Schwestersohn, / der Streitbare, / der Unversöhnliche.
Stumm schwitzt er Gift aus, / wie die Otter schweigt, / wie die Schlange Gift haucht, / gegen die kein Zauber gilt".
Gewaltsame Botschaft kam über uns / großen mächtigen Unglücks; / den Stärksten hätte sie / überwältigt.
Mich hat das Schicksal geplündert, / den Freundlichen verletzend, / dessen Gastfreund / nie beschädigt ward.
Sonnenhitze war er / am kalten Tag, / und brannte der Sirius, / war er Schatten und Kühlung.
Trocken von Hüften, / nicht kümmerlich, / feucht von Händen, / kühn und gewaltsam.
Mit festem Sinn / verfolgt' er sein Ziel, / bis er ruhte. / Da ruht' auch der feste Sinn.
Wolkenregen war er, / Geschenke verteilend; / wenn er anfiel, / ein grimmiger Löwe.
Staatlich [d. i. stattlich] vor dem Volke, / schwarzen Haares, langen Kleides, / auf den Feind rennend, / ein magrer Wolf.
Zwei Geschmäcke teilt' er aus, / Honig und Wermut, / Speise solcher Geschmäcke / kostete jeder.

---

(١٤) أعمال جوته.

(١٥) عزيت القصيدة، مثل قسم كبير من (شعر الصعلكة) إلي اللغوي خلف الأحمر أيضًا (انظر ص ١٣٥ من الأصل). ومن المحتمل أن يدخل وزن المديد النادر في عصر ما قبل الإسلام علي هذا الغزو.

Schreckend ritt er allein, / niemand begleitet' ihn / als das Schwert von Jemen, / mit Scharten geschmückt.
Mittags begannen wir Jünglinge / den feindseligen Zug, / zogen die Nacht hindurch, / wie schwebende Wolken ohne Ruh'.
Jeder war ein Schwert, / schwertumgürtet, / aus der Scheide gerissen, / ein glänzender Blitz.
Sie schlürften die Geister des Schlafes. / Aber wie sie mit den Köpfen nickten, / schlugen wir sie, / und sie waren dahin.
Rache nahmen wir völlige. / Es entrannen von zwei Stämmen / gar wenige, / die wenigsten.
Und hat der Hudseilite, / ihn zu verderben, die Lanze gebrochen, / weil er mit seiner Lanze / die Hudseiliten zerbrach.
Auf rauhen Ruhplatz / legten sie ihn, / an schroffen Fels, wo selbst Kamele / die Klauen zerbrachen.
Als der Morgen ihn da begrüßt', / am düstern Ort, den Gemordeten, / war er beraubt, / die Beute entwendet.
Nun aber sind gemordet von mir / die Hudseiliten mit tiefen Wunden. / Mürbe macht mich nicht das Unglück. / Es selbst wird mürbe.
Des Speeres Durst ward gelöscht / mit erstem Trinken. / Versagt war ihm nicht wiederholtes Trinken.
Nun ist der Wein wieder erlaubt, / der erst versagt war. / Mit vieler Arbeit gewann ich mir die Erlaubnis.[16]
Auf Schwert und Spieß / und aufs Pferd erstreckt' ich / die Vergünstigung. / Das ist nun alles Gemeingut.
Reiche den Becher denn, / O! Sawad Ben Amre: / Denn mein Körper um des Oheims willen / ist eine große Wunde.
Und den Todeskelch / reichten wir den Hudseiliten. / Dessen Wirkung ist Jammer, / Blindheit und Erniedrigung.
Da lachten die Hyänen / beim Tode der Hudseiliten. / Und du sahest Wölfe / denen glänzte das Angesicht.
Die edelsten Geier flogen daher. / Sie schritten von Leiche zu Leiche. / Und von dem reichlich bereiteten Mahle / nicht in die Höhe konnten sie steigen.

أما النص العربى فهو: وقال تأبَّطَ شرًا:

وذُكِرَ أنه لخلف الأحمر، وهو الصحيح.

إنَّ بالشِّعبِ الذى دُونَ سَلْعٍ   لقتيلاً دَمُهُ ما يُطَلُّ

خلَّفَ العِبْءَ علىَّ وَوَلَّى   انا بالعِبْءِ لهُ مستقِلُّ

ووراءَ الثأرِ مِنِّى ابنُ أُختٍ   مَصِعٌ عُقدَتُهُ ما تُحَلُّ

مُطرِقٌ يَرشَحُ مَوتًا كما أطـ   رَقَ أفعَى يَنفُثُ السُّمَّ صِلُّ

خَـبَـرٌ مـا نابَنا مُـصْـمَـئِلٌ   جَلَّ حَـتَّى دَقَّ فـيـهِ الأجَلُّ
بَزَّنى الدَّهْرُ وكـانَ غَـشـومـاً   بـأبـىٍّ جـارُهُ مـا يُذَلُّ
شـامِسٌ فى القُـرِّ حـتى إذا مـا   ذكَتِ الشِّـعْـرَى فـبـردٌ وظِلُّ
يابِسُ الجنبـيـنِ من غـيـرِ بُوسٍ   وَندِىُّ الكفـيْنِ شَـهْمٌ مُـدِلُّ
ظاعِنٌ بالحـزمِ حـتى إذا مـا   حَلَّ حَلَّ الحَـزمُ حـيـث يَحُلُّ
غـيثُ مُـزْنٍ غـامِـرٌ حـين يُجـدِى   وإذا يَـسْـطُـو فـلـيـثٌ أبَـلُّ
مُـسْـبِلٌ فى الحىِّ أحـوى رِفَلٌّ   وإذا يغـزو فـسِـمْـعٌ أزَلُّ
وله طَـعْـمـانِ: أرْىٌ وشَـرْىٌ   وكـلا الطعـمـين قـد ذاقَ كلُّ
يركبُ الهـولَ وحـيـداً ولا يصـ   حَـبُـهُ إلا اليـمـانِى الأفَلُّ
وفُـتُـوٌّ هَجَّـروا ثم أسْـروا   ليلَهُمْ حـتى إذا انجـابَ حَلُّوا
كُلُّ مـاضٍ قـد تَرَدَّى بماضٍ   كـسَنـا البـرقِ إذا مـا يُسَلُّ
فـاحـتَـسَوْا انفـاسَ نَوْمٍ فلمـا   ثَمِلُوا رُعـتَـهُم فـاشْـمَـعَلُّوا
فلئنْ فَلَّتْ هُذَيلٌ شَـبـاهُ   لَبِـمـا كـان هُذيلاً يَفُلُّ
وبمـا ابـركـهُـمْ فى مُـناخٍ   جَـعْـجـعٍ يَنْقَبُ فـيـه الأظَلّ
صَلِيَتْ مِنِّى هُذيلٌ بخِـرقٍ   لا يَمَلُّ الشـرَّ حـتى يَمَلُّوا
يُنهِلُ الصَّـعْـدَةَ حـتى إذا مـا   نَهِلَتْ كـان لهـا مِنهُ عَلُّ
تَضـحكُ الضَّبْعُ لقـتلى هُذيلٍ   وَتَرى الذئبَ لهـا يَسْـتَـهِلُّ
وعـتـاقُ الطيـرُ تهـفـو بِطانًا   تَتَخـطاهم فـمـا تَسـتـقِلُّ

---

(١٦) كان تأبط شراً قد أقسم بألا يشرب ثانية إلا حين يأخذ بثأره:
(حلَّتِ الخمر وكانت حراماً   وبلأْيٍ ما ألَمَّت تَحِلُّ)

حَلّتِ الخمرُ وكانت حرامًا ... وبلأيٍ ما ألمّتْ تحلُّ

فاسقنيها يا سوادَ بنَ عمرو ... إن جسمي بعدَ خالي لخَلُّ

وقدم العزاء أيضًا معرفة بأن المرء لم يألم وحده. فقد نظمت الخنساء قائلة (ديوانها بتحقيق شيخو ١٥٢، ٢، ترجمة رودو كناكس فى «الخنساء ومراثيها» ٦٨):

ولولا كَثرةُ الباكينَ حولي ... على إخوانِهم لقتلتُ نفسى(١٧)

/وقد عَمَّم الهذليون العزاء الذى يمكن أن يوجد فى ألم آخرين بأن كل واحد ١٢٥
أخيرًا مستسلم للموت، ويجب على المرء أن يرتضى هذا المصير(١٨). واستخدمت حيوانات الغابة، بل اناس أقوياء أيضًا مثالاً على أن المنون يصيب أقوى الكائنات الحية وأصعبها منالاً. ويمكن أن تُقدم هنا على نحو موجز فقط بسبب طولها مرثيةُ أبى ذؤيب التى تعبر عن هذه الأفكار (ديوان الهذليين، تحقيق يوسف هِل ١/ ١ ـ ٢؛ ٤ ـ ٦، ١٠، ١٣، ١٥، ١٧ ـ ٢١؛ ٢٧ ـ ٣٦؛ ٣٨؛ ٤٠ ـ ٤٤؛ ٤٦ ـ ٤٩؛ ٥٥؛ ٥٨؛ ٦٢؛ ٦٣، وديوان الهذليين بتحقيق عبدالستار أحمد فراج ص ٤ ـ ٤١، والمفضليات، رقم ١٢٦)(١٩):

أَمِنَ المَنُونِ ورَيْبِها تَتَوَجَّعُ ... والدَّهْرُ ليسَ بمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ

قَالتْ أُميمةُ: ما لجسمِك شاحبًا ... مُنْذُ ابتذلتَ ومثلُ مالكَ ينفعُ

---

(١٧) وعلي العكس من ذلك لا يمكن للألم أن يفض الحزن الخاص مرة أخري. فقد تذكر صخر الغيّ عند الهديل الحزين للحمامة موت ابنه (قارن ما يأتي ص ١٧٤ و١٨٤).

(١٨) AbdesMort 65 - 68: كتاب م. عبدالسلام عن موضوع الموت في الشعر العربي السابق ذكره.

(١٩) قارن حول القصيدة أيضًا إ. بروينليش E. Bräunlich: Abū Du'aib - Studien, Isl 18 (1929), 1 - 23 (دراسات حول أبي ذؤيب).

فأجَبْتُها: أمّا لجسمى أنه … فأوْدَى بَنِىَّ منَ البلادِ فوَدّعوا

أوْدَى بَنىَّ واعقبونى غُصّةً[20] … بعدَ الرُّقادِ وعَبرةً لا تُقلِعُ

سَبَقوا هَوَىَّ وأعنقوا لِهَواهُمُ … فتَخرّموا، ولكل جنبٍ مَصْرَعُ

فَغَبرتُ بعدهُمُ بعيشٍ ناصبٍ … وإخالُ أنّى لاحقٌ مُستَتْبَعُ

ولقد حرصتُ بأن أُدافعَ عنهمُ … فإذا المنيةُ أقبلتْ لا تُدفَعُ[21]

والدهر لا يبقى على حَدَثانه … جَوْنُ السراةِ له جَدائدُ أربَعُ

أكلَ الجَميمَ وطاوعَتهُ سَمْحَجٌ … مِثل القناةِ وأزعلتهُ الأمْرُعُ

/بقرارِ قيعانٍ سقاها وابلٌ … واهٍ، فأثجَمَ بُرهَةً لايُقلِعُ ١٢٦

فلبثنَ حيناً يعتلجْنَ بروضةٍ … فيجِدُّ حيناً فى العلاجِ وَيشمَعُ

حتى إذا جَزَرَتْ مياهُ رُزُونِهِ … وبأىِّ حينِ مُلاوةٍ تتقطعُ

فَشَرعْنَ فى حَجَراتِ عَذْبٍ باردٍ … حَصِبِ البِطاحِ تَغيبُ فيه الأكرُعُ

فشرِبْنَ ثمّ سَمِعْنَ حسّا دونَهُ … شَرَفُ الحجابِ وريبَ قَرعٍ يُقرعُ

ونميمةً من قانصٍ مُتَلبِّبٍ … فى كفّه جشْءٌ أجشُّ وأقطعُ

---

(٢٠) يُلاحظ التكرار المميز لشعر الرثاء، قارن ما سبق ص ١١٩ من الأصل.

(٢١) الخوف من شماتة العدو موضوع شائع في شعر الرثاء، انظر: Rhodhan 68 - 70 u.u.s. 129 – رودو كناكس في كتابه (عن الخنساء ومراثيها).

فنكرنَهُ ونَفَرْنَ وامترستْ به   سَطْعاءُ هاديةُ وهادِ جُرشُعُ
فَرَمَى فأنفذَ من نجودٍ عائطٍ   سهمًا، فَخَرَّ وريشُهُ مُتَصَمِّعُ
فَأَبَدَّهُنَّ حُتُوفَهُنَّ فهاربٌ   بذَمائِهِ أو باركٌ مُتَجَعْجِعُ
يَعْثُرْنَ فى حَدِّ الظُبَاتِ كأنما   كُسِيَتْ بُرُودَ بَنى تَزِيدَ الأذرُعُ
والدَّهْرُ لا يبقَى على حَدَثانِهِ   شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الكِلابُ مُرَوَّعُ

ويَعُوذُ بالأرطى رذا ما شَفَّهُ   قَطْرٌ وراحَتْهُ بَلِيلٌ زَعْزَعُ

فغدا يُشَرِّقُ مَتْنَهُ فبدا له   أُولَى سوابِقِها قريبًا تُوزَعُ
فاهتاجَ من فزعٍ وسَدَّ فُرُوجَهُ   غُبْرٌ ضَوارٍ وافيان وأجْدَعُ

فَنَحَا لها بِمُذَلَّقينِ كأنَّما   بهما من النَّضْخِ المُجَدَّحِ أَيْدَعُ

/فَصَرَعْنَهُ تحت الغبارِ وجنبُهُ   مُتَتَرِّبٌ، ولكل جنبٍ مَصْرَعُ   ١٢٧
حتى إذا ارتدتْ وأقصدَ عُصْبةً   منها، وقام شريدُها يتضَوَّعُ
فبدا له رَبُّ الكلابِ بكفِّهِ   بيضٌ رِهابٌ ريشُهُنَّ مُقَزَّعُ
فَرَمَى لِيُنْقِذَ فَرَّها فهوى له   سهمٌ، فأنفذَ طُرَّتَيهِ المِنزعُ
فكبا لما يكبو فنيقٌ تارزٌ   بالخَبْتِ إلا أنه هو أبرعُ

والدهر لا يبــقى على حَــدَثانه		مــسـتـشـعـرٌ حَلَقَ الحـديدِ مُـقنَّعُ

بَيْنَا تَـعَنُّقِــهِ الكمـــاةَ ورَوْغِـــهِ		يـومًـــا أُتيحَ لـه جَـــرِىءٌ سَلْفَـعُ

مُــتـحــامــين المجــدَ، كلٌّ واثق		بـبـــلائـه، والـيـــومُ يـومٌ أشـنـعُ

فـتَـخَـالَسَـا نفـسَـيـهـمـا بنوافـذٍ		كنوافــذِ العُـــبُطِ التى لا تُرْفَعُ
وكـلاهمـا قـد عـاشَ عـيشـةَ مـاجـدٍ		وجَنَى العَـلاءَ، لو أن شـيـئًـا يـنفـعُ

لم تكن فكرة أن المنون يصيب، التى تلوح بصورة جد مؤكدة، ليست جديدة ولا توجد فى شعر الرثاء فقط. فقد اعتذر عمرو بن قميئة لمحبوبته أمام أهلها بأنه لا يستطيع أن يفلت من الزمن مثلما لا يستطيع الحيوان أن يفر من الوقت المعلوم لموته (ديوان عمرو ابن قميئة، تحقيق وترجمة ليال = ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق حسن كامل الصيرفى ٦/١١، وترجمة مولر فى مقالته «أنا لبيد وهذا هدفى» ٩٩):

تُنزِكُ التَـمَـسَـحَ المُوَلَّعَ فى اللُّجَّـ		ـةِ، والعُـصْمَ فى رُؤُوسِ الجـبـالِ

بيد أن الفكرة لم تصر موضوعًا سائرًا فى شعر الرثاء إلا على يد الشعراء الهذليين. فقد زاد صخر الغَى من الدرامية بحيث إنه فى مرثية فى أخيه الذى قتلته لدغة حية لم يجعل من مجرد حجر (وجار) مصرعًا لصياد فحسب، وكان عليه أن يكفل أباه الجائع فحسب، بل وصف عُقابًا (لِقْوَةً) أيضًا، كسر جناحه على صخر ناتىء فى أثناء عودته إلى وكره، وسقط فى الهاوية. وترك الفَرْخان فى جوف وكرها جائعة

(ديوان الهذليين، تحقيق كوزجارتن رقم ٢، وتحقيق فراج ص ٢٤٥ ـ ٢٥٢)(*). ومنذ الهذليين عُدَّت مناظر الحيوان من المستوى الثابت لشعر الرثاء بحيث إننا نجدها ثانية لدى شعراء عباسيين/ مثل أبى نواس وابن الرومى وابن المعتز[٢٢]. وقد ذُكِر لدى أبى ١٢٨
ذؤيب إلى الحيوانات الفارسُ المُدَرَّع، يعني امرأ مستسلمًا للقدر. وإذا سُمِّيت بدلاً من ذلك شخصات معروفة فى الزمن القديم، فيؤدى ذلك إلى الباعث المعروف من آداب كثيرة "ubi sunt qui ante nos"، (حينما يكون هؤلاء الذين قبلنا) الذى نجده مرة أخرى فى الشعر العربى، مثلما لدى الشاعر المسيحى عدى بن زيد من الحيرة، الذى لم يضعه فى قصيدة الرثاء، بل فى نصيحة فى شكل موعظة (ديوان عدى بن زيد، تحقيق محمد جبار المعيبد ١٦/ ٢٢ ـ ٢٣، وترجمة بيكر فى مقالته «حينما يكون هؤلاء الذين قبلنا A ٥٠٨):

اين كسرى كسرى الملوك انوشر وان ام اين قبله سابُورُ

وبنو الأصفر الكرامُ ملوك الروم لم يَبْقَ منهُمُ مذكورُ

كما رأينا لم تظهر بواعث الحيوان فى المرثية فحسب، بل فى القصيدة أيضًا. فقد وجدت بواعث أخرى أيضًا يُعثر فى كلا الغرضين عليها: فالشاعر لم يقضِ ليلة

(*) الأبيات التي يقصدها المؤلف هيك

لحيةِ حجرٍ في وجارٍ مقيمة تنمي بها سَوْقَ المنا والجوالبِ

....

يُحامِي عليه في الشتاء إذا شتا وفي الصيف يبغيه الجَنَى كالمُناحبِ

فمرت على رَيْدٍ فأعنَتْ بعضَها فخرّت على الرجلين أخيبَ خائبِ

تصيح وقد بان الجناح كأنه إذا نهضت في الجو مخراقُ لاعبِ

وقد ترك الفرخان في جوف وكرها ببلدة لا مَوْلىً ولا عند كاسبِ

(٢٢) WagA Nuw 355 = ڤاجنر، في كتابه «أبو نواس» السابق ذكره.

مورقة فى تفكير فى محبوبته البعيدة فحسب، بل فى تذكر الموتى أيضًا[٢٣]. فاللائمة التى تريد فى الفخر أن تمنع الشاعر من الجرأة والإسراف تظهر فى مرثية أبى ذُويب فى صورة زوجته أميمة التى تريد أن تحول بينه وبين حزن مهلك للنفس (انظر ما سبق ص ١٢٥ من الأصل). وعاد باعث العمر مرة أخرى من حيث إن الحزن قد جعل الشاعر (أو الشاعرة) عجوزًا وأشيب[٢٤]. وفى أغلب هذه الحالات يمكن أن يُنشأ الباعث فى القصيدة، ثم يُنقل إلى المرثية. وقد صارت البواعث الأخرى الواردة فى كلا الغرضين، حتي باعث الحيوان الذى لم يبسط بسطًا تامًا إلا فى المرثية، عرفية فى القصيدة أيضًا بصورة أقوى مما فى المرثية.

ويظهر الاتجاه من القصيدة إلى المرثية واضحًا تمامًا فى النسيب. فلا يوجد فى أقدم قصائد الرثاء التى نشأت عن النواح على الموتى، كما رأينا، نسيب. وكان النسيب فى شعر الرثاء المتأخر أيضًا استثناء. غير أنه توجد سلسلة من المرثيات التى صدر الشاعر فيها نسيبًا، وصارت من خلال ذلك قصائدَ متعددة الموضوعات.

١٢٩ /هنا كان ضغط عرف ـ القصائد فيما يبدو قويًا إلى حد أنه لم تعُد قصيدة بدون نسيب تُعَدُّ قصيدة كاملة، وتقدم التفكير فى المحبوبة قصائد الرثاء أيضًا، برغم أن الموضوعين لا يناسب كل منهما الآخر أساسًا[٢٥]. ونجد قصائد رثاء مع نسيب لدى

---

(٢٣) بالنسبة للخنساء قارن رودو كناكس (الخنساء ومراثيها) ٧٢ ـ ٧٣، وبالنسبة لمتمم بن نويرة قارن نولدكه في (إسهامات في معرفة شعر العرب القدامي) ١١٠ ـ ١١١، وبالنسبة لأبي ذؤيب (قصائد هذلية جدلية تحقيق يوسف هل) ١٠/١ ـ ٢، ٣١/ ١ ـ ٢ وديوان الهذليين بتحقيق فراج ١٢٠، ٥/ ١ ـ ٢، ٢٢٥، ٥/ ١ ـ ٢، وبالنسبة لصخر الغيّ (ديوان الهذليين بتحقيق كوزجارتن ١/١٦، وتحقيق فراج ٢٨٧، ١/٥).

(٢٤) رودو كناكس (الخنساء ومراثيها) ٧٣.

(٢٥) قارن الأسباب ضد النسيب في مطلع المرثية لدي IRas' Um 11, 152 = العمدة في محاسن الأشعار وآدابها ونقضها لابن رشيق القيرواني.

زهير (ديوانه، تحقيق أحمد زكى العدوى ص ٣٨٢ وما بعدها)، ودريد بن الصمة (أمالى اليزيدى ٣٤ ـ ٣٨) وبخاصة لدى الهذليين[٢٦]. ثم استأنف كُثَيِّر فى العصر الأموى التأليف (ديوان كثيرعزة، تحقيق هـ. بيرس H. Pérès رقم ١٢١، و١٢٢، وتحقيق إحسان عباس رقم ٥٢، و٥٤). ومن بين الهذليين وُفِّق أبو ذؤيب فى إنشاء ربط مثمر بين النسيب وأبيات الرثاء التى تعقبها، والتغلب هنا أيضًا على عدم تواصل تعدد الموضوعات: فقد وضع رثاء الموتى فوق ألم الحب (قصائد هذلية جديدة، تحقيق يوسف هل ١١/ ٢٩ ـ ٣٢، وديوان الهذليين بتحقيق عبدالستار أحمد فراج ١٣٧ ـ ١٣٨، ٥/ ٢٩ ـ ٣٢، وترجمة ريناته يعقوبى فى مقالتها (بدايات شعر الغزل العربى، أبو ذؤيب الهذلى ٢٢٨):

فَإنْ تَصْرِمِى حَبْلى وإنْ تَتَبدَّلى ... خليلاً ومنهم صالحٌ وسَمِيحُ

فإنِّى صَبَرْتُ النفسَ بعد ابن عنبسْ ... وقد لَجَّ من ماءِ الشؤون لَجُوجُ

لأحْسَبَ جَلْداً او لِيُنَبأ شامتٌ ... وللشرِّ بعد القارعات فُروجُ

فذلِكَ اعلى مِنك فَقْداً لأنه ... كريمٌ وبطنى بالكرام بَعيجُ[٢٧]

وفى مرة أخرى (قصائد هذلية جديدة، تحقيق هل ٧/ ٨ ـ ١٠، وديوان الهذليين، تحقيق فراج ١٠١ ـ ١٠٢، ٥/ ٨ ـ ١٠) أنشأ أبو ذؤيب ربطًا بين النسيب وأبيات الرثاء من خلال مقارنته آثار منزل الحبيبة الذى ظعنته بالنائحات، ووصل من هناك إلى

---

(٢٦) أبو ذؤيب (قصائد هذلية جديدة، تحقيق هل، رقم ٥، ٧، ٩، ١١، وديوان الهذليين، تحقيق فراج ص ٧٠ ـ ٨٧، و٩٨ ـ ١٠٣، ١١٢ ـ ١١٩، ١٢٨ ـ ١٣٩، وربيعة بن الجحدر، ديوان الهذليين، تحقيق كوزجارتن، رقم ١٣١، وتحقيق فراج ص ٦٤١ ـ ٦٤٦.

(٢٧) ويشبه ذلك لدي أبي ذؤيب، في قصائد هذلية جديدة، تحقيق هل ٢٧/٥ ـ ٣١، وديوان الهذليين، بتحقيق فراج ٨٠ ـ ٨٢، ٢٧/٥ ـ ٣١.

رثائه الخاص. وبرغم هذا الدمج الموفق للنسيب فى قصيدة الرثاء فإن الرثاء لم يستقر فيها، فظل شعر الرثاء غرضًا مستقلاً.

وفى فترات متأخرة اتسع النطاق الوظيفى لشعر الرثاء. وأدى ذلك إلى بعض تحولات. وكان من التوسع فى الوظيفة تضمن الرثاء فى الشعر/ «الدينى» للشيعة. لقد ١٣٠ وضعت كلمة «دينى» بين علامتى تنصيص، لأن شعر حزب على ـ ومعناه شيعة على ـ لا يتضمن موضوعات دينية حقة، بل ينحاز إلى نسل النبى فقط على نحو ما فعل ذلك الشاعر العربى القديم بالنسبة لقبيلته. وبذلك تَكَوَّن القسم الأكبر من شعر الشيعة من قصائد مدح فى آل على وقصائد هجاء فى الأمويين والعباسيين. بيد أنه بقدر ما لم يوفق آل على سياسيًا، ورُثى الثائرون الشهداء أكثر فأكثر، شغل جانب الرثاء فى الشعر الشيعى مساحة أكبر باستمرار(٢٨). ولدى الكميت فى العصر الأموى كانت أبيات مثل الأبيات الآتية ماتزال أقل فى مقابل مدح آل على (هاشميات الكميت، تحقيق، وترجمة وشرح ى. هورفيتس ١/ ٧٣ ـ ٧٥؛ ٧٧):

وقَتِيلٌ بالطَّفِّ غُودِرَ منه ... بينَ غوغاءِ أُمَّةٍ وطَغام

تركبُ الطيرُ كالمجاسدِ منه ... مع هابٍ من التراب هَيَام

وتُطيلُ المُرزَّءاتُ المقالياتُ عليه القُعودَ بعدَ القيام(٢٩)

قَتَلَ الأدعياءُ إذ قَتَلوهُ ... أكرمَ الشاربين صَوْبَ الغَمام

---

(٢٨) AbdesMort 242 - 244 = كتاب م. عبدالسلام عن موضوع الموت في الشعر العربي السابق ذكره.

(٢٩) حول الوقوف علي القبر Gol Trau Poes 324 = مقالة جولدتسيهر: ملحوظات حول شعر الرثاء العربي، ص ٣٢٤، هامش ١، وشواهد أخري لدي الشمردل بن شريك، تحقيق زايد نشتكر ص ٤٧.

وشغل الرثاء لدى دِعْبل (المتوفى سنة ٨٦٠م) مساحة أكبر. وحول ذلك بعض أبيات من تائيته المشهورة فى آل النبى (ﷺ) (زولوندك: دعبل بن على الخزاعى، تحقيق على الدُجيلى ٢/ ٥٦ ـ ٥٨، وتحقيق محمد يوسف نجم ٤٤/٢٠، ٢٢ ـ ٢٣، ٢٩):

قُبورٌ بكوفاتٍ وأخرى بطيبة   وأُخرى بِفَخٍّ نالها صلواتى

وَقَبر بأرض الجُوزَجَان مَحلُّهُ   وقبر بباخمرى لدى الغَرماتِ

وقبر بأرض ببغداد لنفسٍ زكية   تطمنها الرحمنُ فى الغَرصَاتِ

تَقَسَّمهُمْ رَيْبُ المنون فما ترى   لَهُم عُقدةً مغشيَّةَ الحُجُراتِ

ولم يؤدِ تقيد الشعر الشيعى بأغراض قائمة فى شعر الرثاء أيضًا إلى أشكال أو موضوعات جديدة حقًا. ولذلك كان أهم تطور بلا شك تحرر قصيدة التعزية (الجمع تعازٍ) من/ قصيدة الرثاء. فقد كان ذلك نتيجة اندماج الشعراء فى محيط البلاط. فقد ١٣١
كان عليهم بوصفهم شعراء القصر ألا يحتفوا بالأمراء فى الأحداث السعيدة من خلال التهانى (المفرد تهنئة) فقط، بل التعزية أيضًا عند فقد قريب. وبذلك تقهقر الميت وشاعر الرثاء من مركز القصيد، إذ دخل فيه الآن الأمير الباقى. وكان مما يميز وسط البلاد بوجه خاص قصائد التعزية المعقودة بالتهانى. فقد أُنْشِدَت حين ألقى الشاعر على ولى العهد مع تعزية لوفاة الأب التهانى بتوليه الحكم فى الوقت نفسه. أما أول من قد أنشد تلك القصيدة فلعله عبيد الله بن همَّام الصولى حين عَزَّى يزيد فى موت معاوية، ثم تبعه شعراء كل العصور[٣٠].

ويتضح تحرر التعازى الذى واكب تحرر التهانى بوجه خاص فى تقسيمات دواوين الشعراء. فإذا كان فى ديوان أبى نواس بابٌ واحدٌ لكل من المديح والرثاء فإنه قد ظهر

---

(٣٠) أمثلة لدي ابن رشيق القيرواني في العمدة ٢/ ١٥٥ ـ ١٥٦ .

لدى البحترى بابان (المديح والتهانى)، و(المراثى والتعزية). وأخيراًلدى المتبنى صار من ذلك أربعة أبواب: المراثى، وجمع بين التهانى والعيادات، والمدح، والتعازى(٣١).

أما التوسمات الأخرى لشعر الرثاء فيجب أن تفهم إلى حد ما على أنها صور من المحاكاة التهكمية (باروديا). ويصير ذلك فى غاية الوضوع حين حور ابن مقبل التاليف من النسيب إلي أبيات الرثاء الذي بدأ فيه بادىء الأمر بمرثية فى الخليفة عثمان رضى الله عنه. غير أنه بدأ بصيغة: فدع ذا... «انتقل معها الشعراء فى غير ذلك من النسيب إلى الفخر، الذى تداخل فيه النسيب، إذ لم يُنسِه قتلى قريش (الفاعل) النساء الظاعنات (المفعول)»(٣٢)(*)

وتلقت قصيدة الرثاء قدرًا يسيرًا من الهزل إذا طلب أحد من الشاعر أن يرثيه فى أثناء حياته. فقد صار ذلك مألوفًا فى العصر العباسى، إذ نظم أبو نواس/ قصائد ١٣٢
رثاء فى خلف الأحمر بناءً على طلبه، وكتب سلم الخاسر أيضًا مرثياته قبل موت من يكلفه بذلك(٣٣).

---

(٣١) Schoe Eint 35; 44; 47 = مقالة شولر: مدخل إلي الشعر عند العرب.

(٣٢) هكذا في رواية لدي ابن رشيق في العمدة ٢/١٥٢، عرضت ابن مقبل للوم عنيف. ففي الديوان (تحقيق عزة حسن ٣/ ٣٨ ـ ٤٠) الأسلوب شديد اللطف: هناك لم تنسه الظعائن (الفاعل) قتلي قريش (المفعول)، ولا تقدم الصيغة (فدع ذا) علي ذلك، بل تأتي في البيت التالي. ومع ذلك فمن جهة البناء التأليفي تعد رواية ابن رشيق أكثر منطقية.

(*) أظن أن السياق يحتاج إلي إيضاح، ومن ثم أثبت هنا رواية ابن رشيق الذي يقول: فأما ابن مقبل فمن جفاء أعرابيته أنه رثي عثمان بن عفان رضي الله عنه بقصيدة حسنة، أتي فيها علي ما في النفس، ثم عطف فقال:

فدعْ ذِا ولكن علّقتْ حبْلَ عاشقٍ ... لإحدي شِعاب الحيْنِ والقتلِ أرْنَبُ
ولم تنسِني قتلي قريشٍ ظعائناً ... تحمّلن حتي كادت الشمس تغربُ
يطفْن بغريدٍ يعلّ ذا الصبا ... إذا رام أركوبَ الغواية أركبُ
من الهيف ميدان تري نطفاتها ... بمهلكة آخراصهن تذبذبُ

والنسيب في أول القصيدة علي مذهب دريد خير مما ختم به هذا الجلف علي تقدمه في الصناعة، إلا أن تكون الرواية «ظعائن» بالرفع. (المترجم).

(٣٣) WagANuw 354 = كتاب ڤاجنر عن أبي نواس السابق ذكره.

وكانت حالة خاصة لقصيدة الرثاء فى إنسان حى يرثى فيها نفسه. ومن المؤكد أنه وُجِد هنا أيضًا تغريبٌ، ومن ثم تأثير هزلى، انتقل بقوة إلى تهكم بالذات وسخرية مريرة Sarkasmus، حين صور الشاعر، وتلك كانت الحال لدى أبى نواس، سُقمَه قبل الموت(٣٤). وبناءً على ذلك لم يكن منشأ قصائد الحزن في ذاتها فى تحول المرثية عن غرضها فحسب، بل فى الفخر أيضًا الذى يتوقع فيه البطل موته فى رضىً فى ساحة المعركة. أنشد متمم بن نويرة (المفضليات ٩/ ٣١ ـ ٣٤، وترجمة نولدكه فى كتابه «إسهامات فى معرفة شعر العرب القدامى» ١٤٥ ـ ١٤٦):

يا لهفَ مِن عــرفــاءَ ذات فَليلةٍ	جــاءت إلىَّ على ثلاثٍ تَخْــمَعُ
ظلّتْ تُراصـدنى وتنظر حـولهـا	ويُريبُـهــا رَمَقٌ وأنّى مُطْمَعُ
وتَظَلُّ تَنْشِطُنى وتُلْحِمُ أَجْــرِيًا	وسطَ العــرينِ وليس حىٌّ يدفعُ
لو كان سيفى باليمين ضربتُها	عَنّى ولم أُوكَلْ وجنبى الأضـيعُ(٣٥)

وقد وردت إلى جانب وصف موته ذاته فى الفخر قصائد لموتى فى الفترة العربية القديمة، يمكن أن تعد إرهاصات لأبيات أبى نواس.

فقد وصف المُمَزِّق على سرير الموت دفنه (انظر ما سبق ص ٦٩). وترجع قصيدة من أطول القصائد (٥٨ بيتًا) فى هذا النوع إلى الشاعر الأموى مالك بن الريب الذى

(٣٤) الكتاب السابق ٣٥٨ ـ ٣٦٠.

(٣٥) يشير الشعر العربي القديم إلي مواضع مستخدمة كثيرة (ربما كان بعضها غير صحيحة): امرؤ القيس، تحقيق آلفارت للدواوين الجاهلية، رقم ١٣، وتحقيق أبو الفضل إبراهيم ٤٦ (ربما منسوبة)؛ وقيس بن الخطيم، تحقيق كوالسكي -, تحقيق ناصر الدين الأسد، رقم ٢٠، وتحقيق إبراهيم السمرائي، رقم ١٩ (قطعة قصيرة)، وشعبة بن غريد (في العصر الأموي)، كتاب نولدكه إسهامات في معرفة شعر العرب القدامي ٦٨ ـ ٧١، والشنفري، حماسة أبي تمام، ط. بولاق ٢/ ٢٤، ١ ـ ٢٥، ٢، وتحقيق أحمد أمين رقم ١٦٤، وترجمة روكرت رقم ١٥٧. وثمة جمع لقصائد الرثاء المبكرة أيضاً في النفس ذاتها، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين ٣/ ٢٤٤ ـ ٢٥٠.

مات فى خراسان بعيدًا عن وطنه (ديوانه بتحقيق حمود القيسى رقم ٢٥، وتحقيق الطلبانى رقم ٢١).

وربما انبثقت قصائد الرثاء فى أطراف خاصة فُقِدت فى الحرب أيضًا من الفخر، تلك القصائد التى جَدَّت بوجه خاص فى عصر الفتوحات الإسلامية المبكرة. فقد تفاخر المرء/ بالشجاعة التى أثبتها حين أصابه جُرح. وهكذا نظم ضُريس القيسى ١٢٣
(وعند آخرين عبدالله بن سبرا) قصيدة رثاء فى يده، يقول فيها (تاريخ الطبرى، تحقيق دى خويه ١/٢٤١٠، وتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ٢/٦١٢، ٢٠):

وإنْ يَكُنْ أَرْطَبُونُ الروم قَطَّعَها ... فقد تركتُ بها اوصالَه قِطَعَا

يُضاف إلى ذلك باعث جديد، وهو بعض الشعراء أمَّلوا أجرًا لأطراف الشهداء فى الجنة[٣٦].

وانزلقت المرثية كلها فيما هو هزلى حين صارت حيوانات[٣٧] أو أشياء موضوعَ الرثاء[٣٨]. ويمكن أن تفهم على أنها صور هذلية فى المرثية. وقصائد هجاء فى الوقت

---

(٣٦) حول قصائد الرثاء في أطراف، انظر: Qädifut 251 = نعمان القاضي: شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام.

(٣٧) G.E.v. Grunebaum: Greek Form Elements in the Arabian Nights JAOS 62 (1942). 277 - 292, bes. 291, Anm. 135 (عناصر الشكل اليونانية في الليالي العربية). يعد جرونيباوم في مقاله السابق ممكناً أن قصائد الرثاء في حيوانات قد نشأت بتأثير يوناني. وقد كان رثاء حيوانات ميتة لدي اليونانيين أيضاً هزلياً إلي حد ما. وفي الواقع ينبغي أن يكون قد ظهرت قصائد رثاء الحيوانات لدي العرب في وقت مبكر نسبياً. فقد حزن الحطيئة علي جمل، وحزن بدوي مجهول علي شاة افترسها منه ذئب (كتاب الحيوان للجاحظ، تحقيق محمد عبدالسلام هارون ٢/٢٧٧، ١ ـ ٤)، وقارن كتاب الخطيب: الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام ١٨٠ ـ ١٨٢. وفي العصر العباسي كان القاسم بن يوسف (المتوفي بعد ٨٢٨م) الكاتب في بلاط المأمون مشهوراً بقصائد رثائه الحيوانات، قارن فارق K.A. Fariq: An "Abbasid Secretary - Poet who was interested in animals, IC 24 (1950). 267 - 270 (قصيدة كاتب عباسي كان مهتماً بالحيوانات).

(٣٨) لدي الشاعر الحمداني كشاجم قصائد رثاء في سكين مسروقة، وكأس مكسورة، وقماشة (ديوان بتحقيق خـ. م. محفوظ، رقم ٨٠، ١١٦، ٤٧١).

نفسه أيضًا، قصائدُ أبى نواس (ديوانه، تحقيق ڤاجنر ٢/١٠٩، ١٢ ـ ١٦، وترجمة ڤاجنر فى كتابه أبى نواس ١٥٧) وقصائدُ ابن كاسب (الورقة لابن الجراح، تحقيق عبدالوهاب عزام وعبدالستار أحمد فرّاج ٩٩، ١٣ ـ ١٠٠، ٢) فى أسنان أبى عباد النُمَيْرى التى فقدها فى شجار فى أثناء نشوة الشراب. ثم إذا صارت فى الواقع مبان تهدمت أو مدن أو بلدان موضوعَ الرثاء اكتست المرثية ملامح جادة مرة أخرى. ويمكن أن تُتَذكر هنا فقط قصيدة البحترى فى إيوان كسرى ومرثية ابن الرومى المشهورة فى البصرة المُتهدِّمة(٣٩).

ومن المؤكد أن قصائد الرثاء الأولى فى النساء (انظر ما سبق ص ١١٧) لم يقصد الشعراء منها هزلاً، غير أنه يحس أنها منعزلة عن محيطها. وكان جرير أول من بكى
امرأته فى أبيات. وقد عرضه ذلك لهجاء الفرزدق، /الذى عاب عليه أنه بذلك قد مدح ١٣٤
امرأة أمام الملأ. أما فيما بعد فلم تُعد قصاء الرثاء فى الزوجة أو الحبيبة نادرة، فهى لدى الوليد بن يزيد (ديوانه، بتحقيق جابريللى، رقم ٥٦، وبتحقيق ح. عطوان، رقم ٥٤)، وبشار بن برد ومسلم بن الوليد(٤٠).

---

(٣٩) حول الأول قارن الترجمة الجزئية لدي Grun Krit Dich 59 = كتاب جرونيباوم: النقد وفن الشعر، وحول الثاني الترجمة المقفاة لـ 250 - 249 Germ IRumi = جرمانوس، فن الشعر لدي ابن الرومي في مجلة: Acta Orientalia Acad. scient. Hurgaricae 6 (1956), 215 - 286 .

(٤٠) Abdes Mort 227 - 232 = م. عبدالسلام في كتابه الذي سبق ذكره، وفقرات حول قصائد الرثاء في النساء لدي ابن رشيق في العمدة ٢/ ١٥٦ ـ ١٥٨، رفي الإماء لدي ابن عبد ربه في العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين ٣/ ٢٧٩ ـ ٢٨٢ .

الفصل التاسع

شعـر الصعاليـك

٩ـ شعر الصعاليك

١٣٥ /لقد أشرت فى فصل «الشروط الاجتماعية للشعر العربى القديم» إلى أن الشعراء المسَمَّوْن بالصعاليك (مفردها صُعلوك)، يشغلون بسبب المكانة الاجتماعية الخاصة التى عرضت لهم لاصطدامهم بقبيلتهم، موقعًا خاصًا بين الشعراء العرب القدامى (انظر ما سبق ص ٣٧ من الأصل). فقد استلزم موقفهم زحزحة معنية للقيم الأخلاقية التى امتدحوها فى الفخر، بل فى المديح النادر لديهم أيضًا. وبناءً على ذلك تُظْهِر قصائدُهم خصوصية شكلية محددة أيضًا. وبادىء ذى بدء قبل أن أتناول الخصائص المضمونية لشعر الصعاليك يمكن أن يشار مرة أخرى إلى أن ثمة خلاف حول صحة قصائد أشهر شاعرين من الشعراء الصعاليك: تأبط شرًا والشنفرَى بوجه خاص، إذ جُعِلَ الراوية للغوى خلف الأحمر مسؤولاً عنها (انظر ما سبق ص ٢٦، هامش ٤٦ من الأصل).

فى الأساس كان الصعلوك بدويًا أيضًا، ومن ثم تصدق عليه بادىء الأمر القيم الأخلاقية ذاتها التى تصدق على كل بدوى: الشجاعة، والكرم، وضبط النفس، والجلد[١].

---

(١) A.S. Gamal; the ethical Values of the brigand poets in pre -Islamic Arabia, Bo 34 (1977), 290 - 298 (القيم الأخلاقية للشعراء الصعاليك في الجزيرة العربية قبل الإسلام) . أثني علي الفضائل المذكورة باعتبارها مميزة للصعاليك، بل إنه ليس من الصعب أن توجد الأفكار ذاتها لدي شعراء عرب قدامي آخرين أيضًا. وفي الواقع من المسلم به أن الشاعر الصعلوك ركّز بوجه خاص علي الجلد وضبط النفس. وحين تحدث أ. جمال علي العكس من ذلك عن موقف متحفظ للصعلوك تجاه الجنس الناعم، وقدم لذلك بيتاً لعروة بن الورد (ديوانه بتحقيق نولدكه ١٥/٧، وبتحقيق الملوحي ٣٠/ ٣ ـ ٤):

وإنْ جارتي أَلْوتْ رياح ببيتها ... تغافَلْتُ، حتي يَسْتُرَ البيتَ جانبُهْ

فإن الأمر لا يتعلق إلا بالموقف المقنن في ميثاق الشرف البدوي بوجه عام تجاه الجارات والأقارب. قارن حول ذلك بيت قيس بن الخطيم المستشهد به فيما سبق ص ٨٩.

وكان من نتيجة الانفصال عن القبيلة أن الفخر بالقبيلة قد تراجع وصار الفخر بالذات/ هو الموضوع الأول فى شعر الصعلوك. وثمة مثال جيد على ذلك، وهو لامية ١٣٦
العرب للشنفرَى، التى يمكن أن تتجلى فيها بعض خصائص أخرى لشعر الصعلوك. وترجع الترجمة الآتية (التى اختصرتها) إلى جيورج ياكوب (تحقيق شريف ص ٢٧ ـ ٦٥، وتحقيق الملوحى ص ٣: ١١ وترجمة جيورج ياكوب ص ١١ ـ ٢٣، وترجمة روكرت لحماسة أبى تمام رقم ١٥٧ أ):

1 Laßt eurer Dromedare Brust, ihr Brüder, sich erheben,
bei Streitern nicht von Menschen-Art verspür' ich Lust zu leben . . .
5 Ein glatter Panter, bunt von Fell, der Schakal, die Hyäne,
die garstige, sei mein Gesell, mit strupp'ger Nackenmähne!
6 Das ist die Sippe, die die Pflicht der Treue nie verraten
und geben preis der Rache nicht den Täter wilder Taten.
7 Sie blicken Trotz, doch wild're Glut loht mir im Blick dem strengen,
wenn es des Feindes Vorhut gilt vorstürmend zu zersprengen.
8 Und strecken hastend Hände aus nach Zehrung gier'ge Leute,
dann meide rastend ich den Schmaus, nicht neidend ihre Beute.
9 Das steht mir höher als um Gut zu werben um die Wette;
den Stolzen ehret Edelmut, der Andern räumt die Stätte.
10 Bei Undankbarer Weideplatz das Zelt hab' ich verschworen,
und mir gesellet als Ersatz für das, was ich verloren,
11 drei traute Freunde, treu bewährt: das Schwert zum Streit gezogen,
mein Herz, das Fehde froh begehrt, den ockergelben Bogen,
12 den surrenden, aus hartem Holz geschnitten, das nicht splittert,
der in der Riemen schmucker Zier mein Wehrgehäng umzittert,
13 und, wenn der Pfeil vom Bogen schwirrt, mit seiner Sehne Klagen
stöhnt wie die Mutter schmerzverwirrt, der man den Sohn erschlagen . . .
15 Ich bin kein [2] Trottel, feig und matt, der immer zu beraten,
verweilend bei dem Weibe, hat noch ungetane Taten;
16 kein Ducker wie der Strauß so scheu, deß Herz voll zitternd Zagen
der Lerche gleicht, die steigt und fällt, wann sie die Lüfte tragen;
17 kein Zaud'rer, der den Hof umschleicht, am Minnespiel sich labend,
kein Plaud'rer, der sich Salben streicht am Morgen und am Abend . . .
19 Kein Bangen kennt mein kühnes Herz beim wilden Nachtdurchreiten,
trägt treu mein Tier mich wüstenwärts zu wasserlosen Weiten . . .

---

(٢) المدح بطريق النفي في غير ذلك أسلوب رثاء الموتي، انظر ما سبق ص ١١٦ ـ ١١٧ من الأصل.

21 Den Wunsch ertötend und als Mann Weg-Zehrung lang entbehrend
üb' ich des Willens festen Bann, selbst dem Gedanken wehrend:
22 Viel lieber mag der Erde Staub zum Hungermahl mir dienen,
als daß ein and'rer schaut herab auf mich mit Gönnermienen! . . .
25 Ich schnüre ausgedörrt Gedärm, will Hunger sich erheben,
gleich Schnurgeflecht der Weber, die mit Brettchen Bänder weben,
26 und brech vor Tagesanbruch auf, nach karger Kost zu schauen,
dem Schakal gleich, der Wüstenein durchjagt, dem bläulich-grauen:

27 Früh zieht er aus dem Morgenwind entgegen gierig witternd,
das Haupt gesenkt beim Schleudertrab im Hungertaumel zitternd,
١٣٧ schießt dann dem Falken gleich herab zum Talgrund, wo verbreitet
des Rinnsals schmale Felsschlucht sich zum Trockendelta weitet.
28 Entging ihm dort die Beute auch, die er gewähnt zu stellen,
erweckt er wimmernd Wehgeheul der schmächtigen Gesellen,
29 die, silbergrau von Angesicht, dem Mond, dem schmalen, bleichen
und Pfeilen, die beim Meißirspiel der Spielwart schüttelt, gleichen . .
31 Sie weisen aus den Rachen, die wie keilgespalten gähnen,
feindselig blickend ein Gebiß von grimm gefletschten Zähnen.
32 Er winselt, und vom Widerhall der Einsamkeit getragen
ertönt ein Chor vom Hügelwall gleich fernen Totenklagen.
33 Er schweigt betrübt, die andern auch, die Augen halb geschlossen,
die Not des Darbers spendet Trost den darbenden Genossen.
34 Er heult, dann schweigt er horchend still, ihm folgt Geheul und Schweigen, –
wenn Klage nicht mehr frommen will, dann heißt es Fassung zeigen.
35 Drum gibt er trabend das Signal zur Heimkehr, heimwärts kehrend,
und alle trollen ab, der Qual des Hungers tapfer wehrend.
36 Oft eil' ich graubeschwingtem Zug vorbei zur Frühtrunkstätte:
durch Zwielicht schwirrt im Wellenflug des Flughuhns Fliegerkette.
37 Doch mir, der leicht vorausfliegt, bald ermattend unterlegen,
den langen Fittig sie, besiegt im Wettstreit, schleppend regen.
38 Zu der Zisterne Außenbord schießt, als ich kehre, nieder
ihr Schwarm und badet wimmelnd dort sich Kropf und Kehlgefieder.
39 Und im Getümmel wild bewegt sie um die Brüstung hasten,
der Karawane gleich, die schlägt die Zelte, um zu rasten.
40 Von fern in Völkern hergeeilt entscharen sich die Flüge,
so wie die Tränke sammelnd eint der Dromedare Züge.
41 Die Wasserlachen schlürfen sie in Hast und ziehen weiter,
wie mit des Frühlichts fahlem Schein Ohásas flücht'ge Reiter
49 Und schaust du auch, o Mädchen, mich bei Mangel unverdrossen,
dem Strauß gleich, der dem Wüstensand, dem darbenden, entsprossen,
wann ich mit kahlem wunden Fuß, dem immer unbeschuhten,
Gefahr erspähend wandern muß durch Mittags Sonnengluten:
50 Ein Herz des Mischlings[3], den erzeugt Hyänen und Schakale,
stählt mir Geduld als Panzerhemd und Starrsinn als Sandale.

١٣٨

51 Bald hab' ich Mangel, bald genug. Wer Reichtum will erwerben,
der wage fernen Beutezug, gerüstet zum Verderben.
52 Nicht hat die Armut meinen Trotz, den männlichen, gebeuget,
noch reichlich Gut je Übermut und Wahn bei mir erzeuget;
53 verwehn doch nie Besonnenheit mir Wirbel wilder Triebe,
noch sieht man, daß ich Heimlichkeit und Lästerrede liebe.
54 In eisig-kalten Nächten, wann, indeß das Unheil lauert,
nicht sparend Pfeil und Bogen man beim Feuerschüren kauert,
55 schlich oft ich durch das Nebelgraun, eh' Frühroț mochte tagen,
Heißhunger war mein Fahrtgesell und fröstelnd Unbehagen,
56 erschoß den Vater manchem Kind und manchem Weib den Gatten,
entschwand dann unversehrt geschwind im Dunkel nächt'ger Schatten.
57 War längst vom Sickerbrönnlein fort, Rast haltend hier geborgen,
als ängstlich man einander dort nach mir befrug am Morgen:
58 „Bei Nacht vernahmen wir genau das Knurren uns'rer Hunde:
'Hält ein Hyänlein Lagerschau, macht ein Schakal die Runde?'
59 'Nein, nur ein fernes Brausen ist verhallend ausgeklungen,
schon nickten träumend wieder ein die Kläffer schlafbezwungen.'
So dachten wir und hielten Rat und sprachen wahnbetöret:
'Wird ein verflog'nes Flughuhn sein, ein Würgfalk horstgestöret.'
60 Jedoch es war ein Dschinn, der fährt verderbend durch die Nächte,
denn solche Taten sind verwehrt dem menschlichen Geschlechte."
61 Oft, wann des Hundsterns Flammenglanz läßt Sommerhitze strahlen,
die Lüfte, die im Flimmertanz seltsame Bilder malen,
des Mittags schmelzend beben ob dem sonndurchglühten Schotter,
daß wälzend ringelt sich vom Stein versengt die Rasselotter,
62 scheu ich mich nicht, dem Sonnenstrahl mein Antlitz auszusetzen,
und ein gestreiftes Prunkgewirk umflattert mich in Fetzen.
63 Saust dann der Wüste Wind um mich beim ungestümen Reiten,
umwehet wirres Haargelock mein Haupt zu beiden Seiten,
64 das, nicht von Salbenduft verschönt, die Pflege missen mußte,
der Eibisch-Waschung längst entwöhnt, bald bildet eine Kruste.
65 Ich drang in der Zerklüftung Reich, vom Sturmlied wild umklungen,
zu Kuppen, Schildesbuckeln gleich, wohin kein Mensch gedrungen,
66 hielt weite Hochland-Überschau von schroffer Felsenspitze,
die ich erstieg, bald aufgereckt, bald hockend auf dem Sitze.
67 Rings in Behängen gelblich-graun Wildziegen weidend gehen
wie in Talaren Klosterfraun und bleiben stutzend stehen:
68 Mag ihnen, da der Tag verglimmt, dem Steinbock gleich erscheinen,
der schwergehörnt am Berghang klimmt mit weißgetupften Beinen.

---

(٣) في رأي بيستون في A. F. L. Beeston: The Heart of Shanfarā, JSS 18 (1973), 257 - 258
يتعلق الأمر مع ما سمي هنا بـ «سِمْع». بولد الذئب (felis margarita).

أما النص العربى فهو:

١ - أَقِيمُوا بَنى أُمِّى صُدُورَ مَطِيِّكُمْ   فإنى إلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لأَمْيَلُ

٥ - ولى دُونَكم اهْلُونَ سِيدٌ عَمَلَّسٌ   وأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وعَرفاءُ جَيْأَلُ

٦ - هُمُ الأهلُ لا مستودعُ السِّرِّ ذائعٌ   لديهم ولا الجانى بما جَرَّ يُخذَلُ

٧ - وكُلٌّ أَبِىٌّ باسلٌ غيرَ أنَّنى   إذا عَرَضَتْ أُولى الطرائدِ أبسَلُ

٨ - وإن مُدَّتِ الأيدى إلى الزادِ لم أكُنْ   بأعجلِهم إذْ أجشعُ القومِ أعجلُ

٩ - وما ذاك إلا بسطةٌ عن تَفَضُّلٍ   عليهم وكان الأفضلَ المتفضِّلُ

١٠- وإنِّى كفانى فَقْدَ من ليسَ جازيا   بحُسنى ولا فى قُربِه مُتَعَلَّلُ

١١- ثلاثةُ أصحابٍ: فُؤادٌ مُشَيَّعٌ   وأبيضُ إصليتٌ وصفراءُ عَيْطَلُ

١٢- هتوفٌ من المُلْسِ المُتُونِ تَزِينُها   رصائعُ قد نيطت إليها ومِحمَلُ

١٣- إذا زلَّ عنها السهمُ حَنَّتْ كأنها   مُرَزَّأةٌ ثَكلى تُرِنُّ وتُعْوِلُ

١٥- ولا جُبَّأٍ أكهى مُرِبٌّ بعِرسِهِ   يُطالعُها فى شأنِه كيف يفعلُ

١٦- ولا خَرِقٍ هيقٍ كأنَّ فؤادَهُ   يَظَلُّ به المُكَّاءُ يعلو ويَسْفُلُ

١٧- ولا خالفٍ دارِيَّةٍ مُتَغَزِّلٍ   يروحُ ويغدو داهِنًا يتكحَّلُ

١٩- ولستُ بمحيارِ الظلامِ إذا انتحت   هُدَى الهَوْجَلِ العِيفِ يَهْماءُ هوجَلُ

٢١- أُديمُ مِطَالَ الجوعِ حتَّى أُميتَهُ   وأضْرِبُ عنه الذكْرَ صَفحًا فأذهَلُ

٢٢- وأستفُّ تُربَ الأرضِ كيلا يرى له   علىَّ مِنَ الطولِ امرؤٌ مُتطَوِّلُ

٢٥- وأطوى على الخُمْصِ الحوايا كما انطوَتْ   خُيُوطةُ مَارِىٍّ تُغارُ وتُفتَلُ

٢٦. واغدوَ على القُوتِ الزهيدِ كما غدا أزَلُّ تَهَاداه التنائفَ أطحَلُ
٢٧. غدا طاوياً يُعارِضُ الريحَ هَافِيًا يَخُوتُ بأذنابِ الشِّعَابِ ويَعْسِلُ
٢٨. فلما لواه القوتُ من حيث أمَّهُ دَعا فاجابَتْهُ نظائرُ نُحَّلُ
٢٩. مُهَلهلةٌ شِيبُ الوجوه كأنها قِداحٌ بكَفّىْ ياسِرٍ تَتَقلقلُ
٣١. مُهَرَّتهُ فُوهٌ كأنّ شُدوقَها شُقوق العِصىَ كالحاتٌ وبُسَّلُ
٣٢. فَضَجَّ وضَجَّتْ بالبراحِ كأنَّها وإياه نُوحٌ فوق علياءَ ثُكَّلُ
٣٣. وأَغْضَى وأَغْضَتْ واتَّسى واتَّسَتْ به مَرَامِيلُ عَزَّاها وعَزَّتْهُ مُرمِلُ
٣٤. شكا وشكتْ ثم ارعَوى بعدُ وارعوتْ وللصبرُ إن لم ينفع الشكوُ أجملُ
٣٥. وَفَاءَ وفَاءَتْ بادراتٍ وكلُّها على نكَظٍ مما يكاتمُ مُجملُ
٣٦. وتشرَبُ أساري القطا الكُدرُ بعدما سَرَتْ قَرَبًا أحناؤها تَتَصلصَلُ
٣٧. هَمَمْتُ وهَمّتْ وابتدرنا وأسْدَلَتْ وشَمَّر منى فارطٌ مُتَمَهِّلُ
٣٨ . فوَلّيتُ عنها وهى تكبو لِعُقْرِه يُباشِرُه منها ذُوقونٌ وحَوْصَلُ
٣٩. كَأنَّ وَغاها حَجْرَتيهِ وحوله أضاميمُ من سفرِ القبائل نُزّلُ
٤٠. تَوَافَيْنَ مِن شَتَّى إليه فَضَمَّها كما ضمَّ إذوادِ الأصاريم مَنْهَلُ
٤١. فعبَّتْ غِشاشًا ثمَّ مرَّتْ كأنها مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِن أُحاظةَ مُجفِلُ
٤٩. فإما تريني كابنةِ الرمل ضاحيًا على رقَّةٍ أحفى ولا أتنَعَّلُ
٥٠. فإني لمولى الصبرِ اجتابُ بَزَّه على مثل قلب السِمْعِ والحزمُ أفعلُ
٥١. وأُعْدمُ أحيانًا وأغنى وإنما ينالُ الغنى ذو البُعدة المتبذّلُ

٥٢ـ فلا جَزَعٌ مِن خَلةٍ متكشفٌ ... ولا مَرِحٌ تحت الغِنَى اتخيّلُ
٥٣ـ ولا تزدَهى الأجهالُ حلمى ولا أُرَى ... سَؤولاً بأعقابِ الأقاويلِ أُنمِلُ
٥٤ـ وليلةِ نحسٍ يصطلى القوسَ ربُّها ... واقطُعَه اللاتى بها يَتنبَّلُ
٥٥ـ دَعَستُ على غطشٍ وبغشٍ وصحبتى ... سُعارٌ وارزيزٌ وَوَجرٌ وافكَلُ
٥٦ـ فأيَّمتُ نِسوانا وايتَمتُ وِلدَةً ... وعُدتُ كما بداتُ والليلُ اليَلُ
٥٧ـ واصبح عنى بالغميصاء جالسًا ... فريقان: مسؤولٌ وآخرُ يسألُ
٥٩ـ فلَمْ تَكُ إلا نبأةٌ ثم هَوَّمَتْ ... فقلنا: قطاةٌ ريع ام ريعَ أَجْدَلُ
٦٠ـ فإنْ يَكُ من جنٌ لأبرَحَ طارقًا ... وإن يكُ إنسًا ماكذا الإنس تفعَلُ
٦١ـ ويومٍ من الشِّعرَى يذوبُ لُعابُه ... افاعيهِ فى رمضائه تَتَملْمَلُ
٦٢ـ نَصبتُ له وَجْهِى ولاكِنَّ دُونَهُ ... ولا سِترَ إلا الأتحَمىُّ المُرَعْبَلُ
٦٣ـ وضافٍ إذا هَبَّتْ له الريحُ طَيَّرتْ ... لبائدَ عن اعطافِهِ ما تَرَجَّلُ
٦٤ـ بعيدٌ بِمَسِّ الدُّهنِ والفَلْىُ عهدُهُ ... له عَبَسٌ عافٍ من الغِسْلِ مُحْوِلُ
٦٥ـ وَخرْقٍ كظهر الترسِ قَفْرٍ قطعتُهُ ... بعاملتينِ ظهرهُ ليسَ يُعْمَلُ
٦٦ـ والحقتُ أولاه بأخراهُ مُوفِيًا ... على قُنَّةٍ أُقعِى مرارًا وأَمْثُلُ
٦٧ـ تَرُودُ الأراوِى الصُّحْمُ حَولى كَأنها ... عذارى عليهنَّ المُلاءُ المُذيَّلُ
٦٨ـ ويَرْكُدْنَ بالآصالِ حولى كأننى ... من العُصْمِ ادفى ينتحى الكَيْحَ اعْقَلُ

وتؤكد القصيدة مرارًا إرادة الاستقلال عن أناس آخرين (بيت/ ٨ ـ ١٠، ٢٢)، تلك التى عبر عنها عروة بن الورد أيضًا (نولدكه: قصائد عروة بن الورد ٢/٢٨، والملوحى: ديوان عروة بن الورد، شرح ابن السكيت ٤٢، ٦ ـ ٧):

فَـرُغْمُ العـيش، إلفُ فناءِ قـومٍ   وإن آسَـــــــوْكَ والموتُ الـرَّواحُ

/وكان الشاعر مستعدًا من أجل الاستقلال أن يتحمل أشد العَوَز. ولكن حياة ١٣٩
الفقر الشديد التى استسلم لها الشاعر قد نتج عنها على العكس من ذلك أيضًا أن المجتمع تجنب كل صلة به، فقد نصح أهله امرأة بعدم الزواج من تأبط شرًّا لأنه سوف يجعلها عن قريب أرملة. فأخذت بالنصيحة. وفى الأبيات الآتية صور الشاعر حياته بحيث يفطن المرء إلى القرار (حماسة أبى تمام، ط. بولاق ٢/٢٦، ١١ ـ ٢٨، ١٦، وبتحقيق أحمد أمين ١٦٥/ ١ ـ ١١، وترجمة روكرت ١٥٨/ ١ ـ ١١، وترجمة ليال: أربع قصائد لتأبط شرًّا ٢١٨ ـ ٢١٩):

Sie sagen ihr: „Heirat' ihn nicht! Sein Leben steht zum Ziele
dem ersten Pfeile, wo er sich stürzt in den Feind zum Spiele."
Und sie ist unverständig gnug, und fürchtet daß sie werde
zur Witwen eines, der bei Nacht nie scheute Kriegsbeschwerde,
der selten kurzem Schlummer nickt, und des Gedanken wachen,
der Rache Blut zu fordern und an Schaaren sich zu machen,
weil jeder sich am Helden will beim Volke Ruhm verdienen,
doch ihn machts weiter nicht berühmt, haut er die Schädel ihnen,
der kargen Vorrat mit sich führt, das Leben hinzuhalten:
sein Hüftbein ragt, und eingeschnürt sind ihm des Leibes Falten.
Er nachtet beim Gethier im Wald, es tut ihm nichts zu Leide,
und nie am Morgen hat er sie vertrieben von der Waide,
noch aufgelauert ihrem Gang, noch ausgespäht ihr Lager;
nur Kampf mit Männern lebenslang hat ihn gemacht so hager.
Und wer die Feinde hetzen muß, dem ist das Ziel gestecket,
daß von des Todes Streckungen einmal ihn eine strecket.
Ihr Thiere sehet einen Mann, dem Jagd nicht ligt am Herzen;
und wenn ihr grüßen könntet, ja ihr grüßtet ihn von Herzen.
Der Milchkamele Herrn allein gedenkt er zuzusetzen,
die, einzeln bald und bald geschaart, bereit sind ihn zu hetzen.
Und wenn ich lebte nochso lang, ich wüßte doch, mir träfe
des Todes kahler Sper einmal mit einem Blitz die Schläfe.

أما النص العربى فهو:

١ ـ وقـالوا لهـا لا تَنْكِحِيـه فـإنه   لأوَّلِ نَصْلٍ أنْ يُلاقِيَ مَـجْـمَـعَـا

٢ - فَلَم تَرَ مِنْ رأىٍ فَتِيلا وحاذرتْ ... تَأيُّمَها من لابسِ الليلِ أرْوَعا

٣ - قليلُ غِرارِ النومِ أكبرُ همِّه ... دَمُ الثأرِ او يلقى كَمِيًا مُسَفَّعا

٤ - يُماصِعُه كلٌّ يُشَجِّعُ قومَهُ ... وما ضربُه هامَ العِدَى ليُشَجَّعا

٥ - قليلُ ادخارِ الزادِ إلا تَعِلَّةً ... فقد نَشَزَ الشُّرسُوفُ والتصقَ المِعَا

٦ - يبيتُ بمَغْنَى الوحشِ حتى ألِفْنَهُ ... ويُصبحُ لا يحمى لها الدهرُ مَرْتَعا

٧ - على غِرةٍ او جَهْرَةٍ من مُكانِسٍ ... أطالَ نِزالَ القومِ حتى تَسَعْسَعا

٨ - ومَنْ يُغْرَ بالأعداءِ لابد انه ... سَيلقى بهم من مَصرعِ الموتِ مَصْرَعا

٩ - رأيْنَ فتىً لا صيدُ وحشٍ يُهِمُّهُ ... فلو صافحتَ إنسًا لصَافحنَهُ معا

١٠- ولكنَّ اربابَ المخاضِ يَشُقُّهم ... إذا افتقروه واحداً او مُشَيَّعَا

١١- وإنِّى وإن عُمِّرْتُ أعلمُ انني ... سألقى سِنانَ الموتِ يبرُقُ أصْلَعا

ويتجه الشاعر المطرود من الجماعة الإنسانية إلى الحيوانات الوحشية، الذى شعر معها مشاركةً فى المصير من جهة (الشنفرَى بيت/ ٦ ـ ٧، وتأبط شرٌّ بيت/ ٦ ـ ٧، ٩) والتى قاس بهاقواه من جهة أخرى (الشنفَرى بيت/ ٣٦ ـ ٤١). ومن ثم من الملاحظ بالنسبة لشعر الصعلوك أن الحيوانات الوحشية هنا التى لا ترد فى بقية الشعر البدوى ـ بغض النظر عن مناظر القنص والصيد فى الفخر ـ فى الغالب إلا فى المقارنة، تُوصَف مباشرة، نعم فى المقارنة تتبادل المقارنة الأولى والمقارنة الثانية مكانهما: لم يشبه الجمل والحصان بحيوانات وحشية/ بل أسراب القطا البرية بقطع الإبل (الشنفرى بيت/ ٤٠).

١٤٠

ولم يحس الصعلوك بإحساس المشاركة فى المصير تجاه الحيوانات فقط،بل تجاه الغُول والجن أيضًا اللذين يجب أن تكون حياتهما أيضًا فى الصحراء(٤). فقد قال تأبط شرًا (الأغانى ط ١، جزء ١٨، ص ٢١٠، ٢ ـ ٤، والأغانى ط ٣، جزء ٢١، ص ١٢٨، ٨ ـ ١٠، والأغانى ط ٤، جزء ٢١، ص ١٤٥، ١٢ ـ ١٤):

فأصبحتُ والغُولُ لى جَارَةٌ فيا جارتَا انتِ ما أهْوَلا

وطالبتُها بُضْعَها فالتَوَتْ بوجهٍ تَهَوَّلَ فاستغولا

فمنْ سَالَ اينَ ثَوَتْ جارتى فإنَّ لها باللّوَى مَنْزِلا

أو (الأغانى ط ١، جزء ١٨، ص ٢١٠، ١٦ ـ ١٩، والأغانى ط ٣، جزء ٢١، ص ١٢٩، ٥ ـ ٨، والأغانى ط ٤، جزء ٢١، ص ١٤٦، ١٥ ـ ١٤٧، وترجمة جابريللى فى مقالته: تأبط شرًا، والشنفَرى، وخلف الأحمر ٤٥):

الا مَنْ مُبلغٌ فتيانَ فَهْمٍ بما لاقَيْتُ عند رَحَى بِطَانِ

بأنّى قد لَقِيتُ الغُولَ تَهْوى بسُهبٍ كالصحيفةِ صَحْصَحَانِ

فقلتُ لها: كلانا نِضوُ أيْنٍ اخو سَفَرٍ فَخَلّى لِى مَكَانى

فشدَّتْ شدّةً نحوى فاهوى لها كَفّى بمصقولٍ يَمَانى

وبينما لا تشاطر الغولُ إحساسَ الواصل، فقد وقع حوارٌ مع الذئب. وفى الواقع يصعب أن يستدل على هذا الباعث هناك فى الفترة العربية القديمة، برغم أنه يدخل فى شعر الصعلوك كلية انطلاقًا من الموقف العقلى، بعد أن أثبت مانفريد أولمان فى

---

(٤) Hul Ṣa' 246 - 248 = يوسف خليف:الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي.

دراسة[٥]، خصصت لهذا الموضوع أن خمسة أبيات نسبت إلى امرىء القيس وإلى تأبط شرًا أيضًا، تعد غير محددة القائل. وفى الشعر العربى القديم وجد هذا الباعث للمرة الأولى لدى المرقّش الأكبر (المفضليات ٤٧/ ١٢ ـ ٩٤ حماسة أبى تمام، طبعة بولاق ٤/ ١٧١، ١٢ ـ ١٤، وترجمة روكرت رقم ٨٣٧ هامش، وترجمة أولمان فى كتابه «المحادثة مع الذئب ٢٧ ـ ٢٨):

ولمّا اضأنا النارَ عند شوائنا ‏ ‏ عَرَانا عليها أطلسُ اللونِ بائسُ

/نبذتُ إليه حُزّةً من شوائنا ‏ ‏ حياءً، وما فُحشِى على من أجالِسُ ١٤١

(أى إلى الذئب المشارك لى المصير)

فآضَ بها جذلانَ ينفُضُ رأسَه ‏ ‏ كما آبَ بالنهبِ الكَمِىُّ المُحَالِسُ

وقد جاء فى القصيدة المذكورة غير المحددة قائلها خطاب إلى الحيوان (امرؤ القيس، دواوين الشعراء الستة الجاهليين، بتحقيق آلڤارت، ملحق ٢٦/ ٩ ـ ١٠، وتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ٣٧٢، ٨ ـ ٩، وترجمة أولمان فى كتابه السابق ٣٤ ـ ٣٥):

فقلتُ له لمّا عَوَى إنّ شأننا ‏ ‏ قليلُ الغنى إن كُنتَ لمّا تَمَوَّلِ

كلانا إذا ما نالَ شيئًا أفاتَهُ ‏ ‏ ومن يحترثْ حَرثِى وحَرثَكَ يَهْزَلِ

وقد استؤنف الباعث باستمرار فى العصر الأموى والعباسى ـ جمع أولمان ٢٠ نصًا ـ فيها أجريت فيما بعد أيضًا حوارات بين شاعر وذئب[٦]. ويؤكد أولمان[٧] أن

---

(٥) UllWolf = كتاب أولمان «المحادثة مع الذئب». ـ يشير ت. زايد نشتكر إلي قصيدة عن الذئب غير موجودة لدي أولمان «لصعلوك» أموي، هو عبيد بن أيوب (قارن: QaiSu'UmI, S. 212 = القيسي: شعراء أمويون) Nr. 10/ 1- 4 T. Seidensticker: Die Lāmīya des 'Ubaid Ibn Aiyūb (لامية عبيد بن أيوب) ظهرت في مجلة: ZDMG 138 (1988)، يوجد هناك تفصيلات حول باعث ـ الذئب لدي الصعاليك في العصر الأموي.

(٦) حول المحادثة مع الحيوانات قارن أيضاً فيما يأتي ص ١٧٤.

(٧) UllWolf 138 = أولمان في كتابه السابق ذكره.

الشاعر قد صور فى هذه القصائد على نحو شبيه بما فى حكاياتنات «علاقة شخصية باطنية» بالحيوان، أنكرت[٨] على الأدب العربى طالما لم يقع تحت تأثير أجنبى. ويسرى حكم أولمان هذا أيضًا على بعض أبيات شعر الصعلوك التى لا تتضمن باعث ـ الذئب.

لم يجعل الإبعاد عن الجماعة الإنسانية الصعلوكَ يتخذ علاقات بالحيوانات الوحشية فحسب، بل جعله أيضًا يمدح فضائل فيه هو نفسه، تَبعتْ فى بقية الشعر فى حالات استثنائية فقط (حين يوجد الشاعر فى رحلات حافلة بالعوز أو فى الغربة) مستودعَ الفخر. فقد تفاخر الصعلوك باستمرار بفقره وجوعه (انظر ما سبق ص ١٣٦ بيت ٨، وبيت ٢١، وما بعده، ص ١٣٧، بيت ٥١ ـ ٥٢، وص ١٣٩)، اللذين أفضيا إلى الإهمال الجسدى الكامل (انظر ما سبق ص ١٢٨، بيت ٦٢ ـ ٦٤). وأوضح عروة بن الورد (ديوانه بتحقيق نولدكه ٣/ ١٣ ـ ١٩؛ ٢١، وبتحقيق الملوحى ٧٠، ٣ ـ ٧٣، ٤)[٩] أن هذا الفقر للخارج على القانون "outlaw" فى الحقيقة كانت له قيمة موقمية أخلاقية أخرى غير الفقر المُمَلَّل فى مكانة اجتماعية دنيا:

/لحا اللهُ صعلوكًا، إذا جَنَّ ليلُهُ ... مُصَافى المُشَاشِ، آلِفًا كلَّ مَجْزرِ ١٤٢
يَعُدُّ الغِنى، من نفسِه، كلَّ ليلةٍ ... أصابَ قِراها من صديقٍ مُيَسَّرِ
ينامُ عِشاءً، ثم يصبح ناعِسًا ... يَحُتُّ الحَصَى عن جنبِهِ المُتَعَفِّرِ
قليلُ التماسِ الزادِ، إلا لنفسه ... إذا هو أمسى كالعريشِ المُجَوَّرِ
يُعينُ نساءَ الحيِّ، مايستعِنَّهُ ... ويُمسى طليحًا كالبعيرِ المُحَسَّرِ

---

(٨) علي سبيل المثال Wie Be Tier Me – فيدمان في مقالته: علاقات بين الحيوان والإنسان. وله أيضاً مقالات حول تاريخ المعرفة العربي.

(٩) Grun Werk 44 - 45: جرونيباوم في كتابه: مدي الحقيقة في الشعر العربي القديم. Die) Wirklichkeitweite der früharabischen Dichtung).

ولكنْ صعلوكًا، صفيحةُ وجهِهِ كضوءِ شهابِ القابسِ المُتَنَوِّرِ

مُطِلاً على أعدائه يزجرونه بساحتِهم، زَجْرَ المنيحِ المُشَهَّرِ

فذلك، إن يلقَ المنيةَ يَلْقَهَا حميداً، وإن يَستغنِ يوماً، فأَجْدِرِ

يشيع وجود الفرار أمام العدو، الذى كان فى غير ذلك من قبل موضوع شعر الهجاء، لدى الصعاليك فى الفخر، إذ كان دليلاً على سرعتهم(١٠)، التى تفاخروا بها فى حد ذاتها فى مكان آخر أيضًا، مثل الشنفرَى حين قاس سرعته بسرعة أسراب القطا (انظر ما سبق ص ١٣٧، بيت ٣٦ ـ ٣٨). أريد أن أعرض الفخر مع الفرار الناجح فى قطعة لتأبط شرًا، وصف فيها كيف طُوِّقَه النحل البرى حين صعد الجبل ليشتار العسل، غير أنه نجا بنفسه بهبوطه من الجبل. ومن ثم القصيدة ممتعة لأنها تبرز قدرات الشاعر على صعود الجبل، التى آثر الصعاليك امتداحها فى ذاتها(١١). وربما يكمن ذلك فى أن حياتهم فى البرية أجبرتهم على تناول العسل البرى فى قائمة طعامهم. وللحصول عليه يحتاج إلى قدرة على التسلق. هذا ما توضحه أيضًا أوصاف النحل الأثيرة بوجه خاص لدى الهذليين(١٢). وقد وصف تأبَّط شرًا هربه قائلاً: (حماسة أبى تمام، ط. بولاق ١/٣٨، ٧ ـ ٤١، وتحقيق أحمد أمين ١١/ ١ ـ ٩، وترجمة روكرت ١٠/ ١ ـ ٩، وترجمة ليال فى أربع قصائد لتأبط شرًا ٢٢٠ ـ ٢٢١، وجزئيًا ترجمة بلوخ: شعر الحكمة العربى القديم ١٨٨، ٢٠٥):

---

(١٠) Hul Sa' 211 - 227 : يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي.

(١١) الشنفري، ما سبق ص ١٣٨، بيت ٦٥ ـ ٦٨، وكذلك تأبط شراً (المفضليات ١/ ١٦ ـ ١٩) في قصيدة يتضمن فراراً أيضاً.

(١٢) علي سبيل المثال أبو ذؤيب (تحقيق يوسف هل ٢٢/ ١ ـ ٤، وديوان الهذليين بتحقيق عبدالستار أحمد فراج ١٨٠، بيت ١ ـ ١٨١، بيت ٤) قارن Grun Wirk 60 = جرنيباوم: مدي الحقيقة في الشعر العربي القديم.

/إذا المرءُ لم يحتلْ وقد جَدَّ جِدُّهُ ... أضاعَ وقاسَى أمرَهُ وهو مُدبِرُ ١٤٣
ولكنْ أخو الحزمِ الذى ليسَ نازلاً ... به الخطبُ إلا وهو للقصدِ مُبْصِرُ
فذاك قريعُ الدّهرِ ما عاش حُوَّلٌ ... إذا سُدَّ منه مَنخِرٌ جاشَ مَنْخِرُ
أقولُ للحيانِ وقد صَفِرَتْ لهمْ ... وِطابِى ويَومى ضَيِّقُ الحَجرِ مُعْوِرُ
هُما خُطتا إمَّا إسارٌ ومِنَّةٌ ... وإما دَمٌ والقتلُ بالحُرِّ أَجدَرُ
وأخرى أُصادِى النفسَ عنها وإنَّها ... لَمَوْرِدُ حَزْمٍ إن فَعَلْتُ ومَصدرُ
فَرَشْتُ لها صدرى فَزَلَّ عن الصَّفَا ... بهِ جُؤجُؤٌ عَبْلٌ ومَتْنٌ مُخَصَّرُ
فخَالطَ سَهْلَ الأرضِ لم يكدَحِ الصَّفَا ... به كَدْحَةً والموت خَزْيَانُ ينظرُ
فأُبْتُ إلى فَهمٍ ولم أكُ آيبًا ... وكم مِثلُها فارقتُها وهى تَصْفِرُ

ولم يظهر الفخر بالفرار غير العادى إلا الصعاليك وحدهم. ونجد الموضوع أحياناً فى مكان آخر أيضًا. فقد خُصِّص الباب الثامن عشر فى حماسةالبحترى للمعارف الصريحة حول الفرار(١٣).

ولا تناسب أغلب قصائد الصعاليك المتطلبات الشكلية فى القصيدة، فكل المقطوعات المترجمة هنا تخلو من النسيب. هذا هو المعتاد لدى «الشعراء الصعاليك»، ولكن ثمة استثناء. فقد بدأ تأبط شرًا على سبيل المثال بقصيدة (المفضليات ١/ ١ ـ ٤) بنسيب قصير لم يستخدمه فى الحقيقة إلا لحفز فخره بمهارته فى العَدْوِ: فإذا صار رباط الوصل ضعيفًا فإنه ينجو من الفتاة بأقصى سرعة(*).

---

(١٣) حماسة البحتري، تحقيق لويس شيخو ص ٤١ ـ ٤٢، وقارن أيضاً Bloch SpruchD 214 = كتاب بلوخ «شعر الحكمة العربي القديم» السابق ذكره.

(*) ما يقصد المؤلف هوقول تأبط شراً:

إني إذا خلّة ضنت بنائلها ... وأمسكتْ بضعيف الوصل أحذاقِ
نجوت منها نجائي من بجيلة إذْ ... ألقيت ليلة خبْت الرهط أرواقي

ولكن أظن أن بجيلة التي هرب منها قبيلة أرصدت له كميناً وأخذته ثم دبر حيلة بارعة استطاع بها من النجاة عدواً علي الأقدام.

وعلى النقيض من القصيدة فإن أغلب قصائد الصعلوك أيضًا أحادية الموضوع من حيث إن الوقائع المختلفة التى تتركب منها كلها تصورالموضوع ذات: حياة المُبعدين /وأفكارهم[١٤]. ١٤٤

وثمة علامة شكلية أخرى فى شعر الصعلوك هو غياب القافية المصرّعة فى البيت الأول (انظر ما سبق ص ٥٦ ـ ٥٧ من الأصل). ومن ذلك أيضًا تشكل قصيدة تأبط شرًا التى فيها النسيب استثناءً[١٥]. ويمكن القول باختصار إن فى قصائد الصعلوك تشيع سلسلة من الخصائص المضمونية والشكلية التى ترد فى غيرها أيضًا، بحيث يبدو من المسوغ أن تعالج هذه القصائد معالجة خاصة. فمن الناحية المضمونية أُوْلِىَ لبعض جوانب حياة الصحراء التى كانت لها بالنسبة للخارجين على القانون أهمية أكبر مما هو بالنسبة للبدو العاديين، اهتمامٌ خاص، وقد عُرِضَت بعض ملامح الموقف العقلى للبدو الذى يتقهقر لدى البدو المندمجين فى القبيلة، عرضًا شديد التركيز. وبإجمال لم يقع شعر الصعلوك ـ وهذا يصدق على الشكل أيضًا ـ تحت إلزام العُرْف بقوة على نحو ما وقع شعر القصائد. غير أنه يصعب أن يُمَد خط فصل واضح، فقد ظلت الانتقالات منسابة.

---

(١٤) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي السابق ذكره.

(١٥) حول غياب القافية المصرعة، قارن أيضاً: يوسف خليف في الكتاب السابق تحت (غياب التصريع).

الفصل العاشر

بنية الشعر العربى القديم

١٠ـ بنية الشعر العربى القديم

/تهتم الدراسات الحديثة حول بنية الشعر العربى بمشكلتين منفصلتين كل ١٤٥
الانفصال من الأصل. فمن ناحية يدور الأمر حول مسألة تأليف أو بناء القصيدة، أى هل تتوالى الموضوعات والأفكار المفردة تواليًا منطقيًا ودالأركيف. وإلى مدى تُحْدِث محيطات الفقرات الموضوعية والفكرية المفردة من خلال تناسباتها تأثيرًا إجماليًا. ولما لم يستطع العرب أن يُعَلِّموا بداية من الناحية الشكلية البناء المضمونى الموجود اقتضاءً بسبب الوزن والقافية الموحدة المستمرين فى القصيدة بأكملها، فقد نشأ كذلك السؤال: هل من غير المحتمل أنه بسبب ذلك لم تتوفر لهم وسائل أخرى للشكل اللغوى مستقلة عن الوزن والقافية. أما المشكلة الثانية التى استُخدم لها مفهوم «بنية» فهى السؤال: هل فى القصيدة إلى جانب المعنى الذى يظهر عند تفسير النص الموجود على السطح بوسائل لغوية عادية، معنى عميق أيضًا، من خلاله تلازم مضامين رمزية محددة للمفردات المستخدمة أو من خلاله تُنقل أسطورة ما إلى المحيط الواقعى للشاعر.

وتتلاقى مشكلتى البنية حين لاينتج مع النظرة السطحية فى قصيدة ما أى ارتباط دال من أحداث مقدمة بصورة متوالية، غير أن هذا الارتباط ينكشف حين يعرف المرء أن الأحداث هى كل التمثيلات الرمزية المختلفة للتصور العميق البناء ذاته.

وينبغى هنا بادىء ذى بدء أن يكون الحديث عن مسائل التأليف والبناء. ففى وقت مبكر كان من اللافت لنظر دارسى العربية أن قصائد عربية فى الغالب تخلو من الارتباط الداخلى؛ موضوعات مختلفة غير مترابطة بشكل واضح، ومتجاورة بلا تعليل داخلى. ويبدو أنه لم يوجد بين أبيات مفردة داخل موضوع ما أيضًا فى حالات كثيرة أى رابط منطقى. ويستطيع المرء فى الغالب أن يترجم كل بيت مفرد، وألا يفهم القصيدة

ككل. وقوّى الانطباع بأن القصيدة تتألف من وحدات دلالية صغرى مستقلة/ من خلال ١٤٦
النقد الأدبي العربي الذى جعل فى الحال العادية البيت المفرد فقط موضوع اهتمامه[١].
ومن ثم فقد تحدث ت. كوالسكى[٢] عن «البنية الجزئية» للشعر العربى القديم. وفى رأى كوالسكى أن الوضوح المثير للعجب للملحوظات المفردة، والاضطراب فى تواليها ظاهرة تَسِم مجال الأدب العربى بأكمله.

«ففى الشعر الواصف أيضًا تُلاحظ البنية الجزئية بقوة برغم العون الذى يُقدمه الموضوع ذاته، ويبدو كأن الشاعر العربى ـ مع كل حدة لحاسة بصره ـ لم يكن مستطيعًا أن يلاحظ فى موضوعات الوصف شيئًا آخر غير الجزئيات البسيطة، ولكنها مهمة، حيث استُنفِد ذكاؤه البالغ الروعة فى أن يجد الشكل اللغوى المناسب بعناية شديدة لتلك النظرات الجزئية... وبذلك تكون رخاوة التأليف خاصية جوهرية من خصائص القصائد العربية القديمة».

ويمكن أن يستخدم وصف الناقة فى معلقة طرفة لتمثل رأى كوالسكى، إذ يلفت نظرنا فيها التشقيق إلى نظرات جزئية، برغم أنها واردة فى تتابع حكيم (انظر ما سبق ص ١٠٤ ـ ١٠٥ من الأصل).

ومن المؤكد أن وصف كوالسكى للشعر العربى صدق على جانب جوهرى فى هذا الشعر. ومن ثم توجد باستمرار أقوال مشابهة فيما بعد ـ لدى مؤلفين عرب محدثين

---

(١) بيَن جلدر في: G.J. H. van Gelder: Beyond the line. Classical Arabic literarty critics on the coherence and unity of the poem. Leiden 1982. (خلف الخط، النقد الأدبي العربي الكلاسيكي حول تماسك القصيدة ووحدتها) أنه يمكن أن توجد حقاً أمثلة علي نظرة متجاوزة البيت في النقد العربي، ولكن يوجد بحق بوجه عام الانطباع الكلي المضاد.

(٢) أحال إلي المقالة البولندية Próba charakterystyki twórczości arabskiej, RO 9 (1933), 1 - 21 = HeiA Dich GrPoet 20 - 22 هايدريكس: الشعر العربي وعلم الشعر اليوناني.

(٣) علي سبيل المثال ا. إسماعيل في القصيدة العربية ٣٠٦ ـ ٣٠٨.

أيضًا(٣). وعلى العكس من ذلك ظهرت فى العقدين الأخيرين أصوات متزايدة تؤكد التتابع المنطقى للأبيات المفردة، والبناء الكلى لإبداعات شعرية عربية قديمة فى إطار
فكرة موحدة(٤). هذه الآراء أيضًا ليست خاطئة. /فمما لا شك فيه أن القصائد العربية ١٤٧
القديمة ليست أخلاطًا من أبيات، يمكن للمرء أن يغيرها كيفما شاء دون أن يُخل بكلية القصيدة. وقد حاولت فيما سبق وبخاصة فى الفصل الخاص بالقصيدة، أن أبين ما الطرق المختلفة التى سلكها الشعراء بنجاح لكى يجعلوا من أجزاء ترجعُ إلى أغراض مستقلة فى الأصل وحدةً تركيبية eine kompositorische Einheit. وهكذ فإن الوحدة الجمالية التى تصورها هذه الوحدة يعرفها ويحققها بلا شك كبار الشعراء العرب. ومع ذلك قبل أى شىء فقد تخلى شعراء متأخرون بعد أن صارت أنماط مختلفة فى البناء المنطقى فى يوم ما عرفية، من جهة أخرى عن أن يجعلوا أوجه الربط المنطقية ظاهرة، إذ يستطيع السامع العربى أن يستكملها من تلقاء نفسه. ويصدق ذلك نفسه على وحدات أقصر، قصصية بالذات: فقد كان لمنظر الصيد داخل مقارنة بالظبى باستمرار الجريان ذاته، ومن ثم لم يعد الشاعر يحتاج إلى إنشاء ربط منطقى بين الأحداث المفردة، إذ يستطيع السامع أن يجعلها مستقرة فى الحال بطريقة صحيحة. فإذا قيل: لفَّ على شوكاته مثل... فقد عرفَ، وإن لم يكن قد قيل شىء من قبل عن مهاجمة الكلاب، أنه كان يعنى بـ (هو) كلبًا، وبـ (شوكاته) قرون الثور، وركز كامل اهتمامه على أى مقارنة أتى بها الشاعر «للف والدوران». وكان ذلك السبب أيضًا فى أن النقاد العرب المتأخرين يستطيعون بسهولة أن يستشهدوا بأبيات مفردة منتزعة من سياقها. هناك

(٤) وفي الواقع قام بروينليش في BraunLit Betr 232 u. 235 في مقاله (محاولة لنظرة في الشعر القديم) التي سبقت الإشارة بتقرير مشابه بالنسبة لأجزاء الشعر العربي القديم فقط حين أبرز وحدة المفهوم الشعرى والتنفيذ المنطقي لدي بعض الهذليين في مقابل «تبلبل الأفكار المنفصل عن تتابع مكاني وزماني» للبيد وعبيد بن الأبرص.

حيث أدى السياق الدور الأكبر، وذلك فى الأجزاء القاصة كان واضحًا بسهولة بالتحول العرفى. وكان معنى ذلك بالنسبة للشاعر أن عليه أن يوفق بين تتابع الأبيات وتتابع الأحداث، ولكن لم يحتج إلى أن يولى ربط الأحداث إلا اهتمامًا أقل من التوسيع العبقرى للفكرة المفردة.

إن فقر اللغة العربية القديمة فى الأدوات التى تُعَدِّل أوجه الربط النحوى (مثل: حقًا إن، مع أن، حقًا، لعل (ربما))(*) والاستعمال المحدود لأدوات موجودة فيها (مثل: لكن، بل، مع ذلك، غير أن، إلا أن...) يجعلان الأفكار تبدو لنا قد وضعت متجاورة بشكل مفاجىء فى الغالب أو حتى يُناقض بعضها بعضًا. والقارىء العربى قادر هنا فيما يبدو على أن يحقق إنجازًا إدراكيًا أعلى مما نحقق، وأن يضع الأقوال فى علاقة صحيحة بعضها ببعض، حيث يعينه بداهة العرف عند/ اختيار إمكانات الفهم المطروحة من ١٤٨
الناحية النظرية ـ إننا يجب علينا فى الترجمة أن نستكمل الأدوات حتى نربط الأقوال بعضها ببعض.

وبرغم أن اللغة العربية القديمة[٥] قد صعَّبت على الشعراء التأليف المتماسك، وأعفاه العرف إلى حد ما من الالتزام بذلك فقد أحس شعراء عرب باستمرار بضرورة التغلب على البنية الجزئية. وبدا الالتزام بذلك بشكل قوى خاصة حين أرادوا إدخال موتيفات (بواعث) خيالية جديدة[٦] فى الشعر. هكذا لاحظ مانفريد أولمان[٧] فى

(*) الأدوات التي أوردها المؤلف هي (zwar, doch. ja, wohl)، ولها في الألمانية استعمالات كثيرة بعضها له مقابل في العربية كما ورد في الترجمة علي سبيل التقريب، وبعضها لا مقابل لها في العربية، ولكنها تستخدم لربط الجمل بطرائق مختلفة.

(٥) لم يعد يسري ذلك علي العربية المتأخرة. فقد وجب علي علماء الدين والقضاة والفلاسفة بوجه خاص أن يترجموا ـ مضطرين إلي حد ما ـ نصوصاً يونانية ترجمة مناسبة ـ فأوجدوا ذخيرة متدرجة بشكل جيد للتعبير عن علاقات نحوية ـ منطقية.

(٦) إذا تعلق الأمر بحكايات من التاريخ العربي أو بأساطير مجلوبة فيمكن للشاعر أن يفترض من جهة أخري أن الخرافة في الحكاية معروفة، ويمكن أن يقتصر علي الرموز (انظر ما يأتي ص ١٦٢ ـ ١٦٣ من الأصل).

(٧) UllWolf 136 - 137 = أولمان في كتابه «المحادثة مع الذئب» السابق ذكره.

موضوع «محادثة مع الذئب» الذى لم يوسع فى الحقيقة توسيعًا كاملاً إلا فى عصر ما بعد الإسلام (انظر ما سبق ص ١٤٠ ـ ١٤١ من الأصل) أن:

«تتابع الأبيات فى مشاهد الذئب قد نُسِّق بطريقة متوالية تنسيقًا كبيرًا إلى حد أن مجريات الحدث قد حُدِّدت، وأنه قد أسست فى كل مكان خطة تأليف سديدة. وبتتابع الأبيات وبالمفردات التى بها وصل إلينا وحدهما يتم المعنى والتأثير الفنى لهذه القصائد».

وإذا ما تركنا الآن بنية الأحداث المفردة، ونظرنا إلى القصيدة ككل! فإننا هنا يجب أن نقرر أنه حتى القصائد التى وضعت تحت موضوع موحد ـ مثل لامية العرب للشنفرَى (انظر ما سبق ص ١٣٦ ـ ١٣٨ من الأصل) تقريبًا، والتى فيها بناءٌ على ذلك بناءٌ تأليفى واضح، مثل مرثية أبى ذؤيب الموزعة إلى مقاطع[٨] بتكرار استعمالات شكلية تقريبًا (انظر ما سبق ص ١٢٥ ـ ١٢٦ من الأصل)، تتكون فى الغالب من تجميع مشاهد متعادلة[٩]. فقد وصف الشنفرَى فى فقرات منفصلة جوانب مختلفة للحياة فى الوحدة وللفضائل الناجمة عن ذلك، حيث يمكن أن يتبادل تتابع بضع فقرات بوجه عام، ولا يخل ترك فقرة أو إضافة فقرة أخرى ببناء القصيدة[١٠]. /ولا يكاد استبدال منظر ١٤٩
الحمار الوحشى والظبى أو إضافة حيوان آخر يحدث قطعًا. وهكذا يجب على المرء نفسه مع قصائد يمكن أن ينكر عليها الموضوع الموحد والتركيبة المنطقية للفقرات

(٨) BraunLit Betr = بروينليش في مقالته (محاولة لنظرة في الشعر القديم) السابق ذكرها.
(٩) GrunKrit Dich 139 = جرونيباوم في كتابه: «النقد وفن الشعر» السابق ذكره.
(١٠) يؤثر بعض شراح أن يري في خاتمة الفقرة صعود باعث الوحْشة، وهكذا يُبين في رأي جيورج ياكوب (الشنفري، بترجمة له ص ٢٤) منظر الخاتمة علي الجبل «الوحشة علي نحو لم يقو فيه علي الصعود» بينما افتقد رد هاوس نهاية مؤثرة للقصيدة. ويبين الحكم المتضاد أن المرء يصعب عليه هنا أن يخرج بانطباعات وجدانية.

المفردة أن يقرر «رخاوة التأليف» التى تحدث عنها كوالسكى. ومن ثم لا عجب أن أعمالاً كثيرة حول بنية الشعر العربى تقتصر على النظر فى القطع أو أجزاء القصيدة(١١).

ويمكن القول باختصار إن الشاعر العربى القديم قد عُنِى بلا شك بالبنية المضمونية لقصائده، ولكن ظل الانطباع العام «الجُزْئى» باقيًا إلى حد بعيد.

ما الوسائل التى كانت لدى الشعراء العرب لإبراز التقسيم الفكرى للمضمون الذى جال بذهنهم للسامع؟ نعم القافية المفردة والوزن المستمر حرمهم الإمكانية المنطقية فى ذاتها لفصل وحدات مضمونية من خلال قوافٍ وأوزان مختلفة بعضها عن بعض، فبقيت لهم وسائل نحوية وبعض وسائل شكلية للغة متجاوزة القافية والوزن .

واستخدمت وسائل نحوية لإنشاء أوجه الربط فى البنيةالصغرى، فبواسطة الجمل الطويلة يستطيع المرء أن يتخطى حدود البيت، وهكذا تُجمل عدة أبيات فى وحدة فكرية. وفى الواقع أنكر نقاد الأدب فيما بعد هذا التضمين entjamboment
إنكارًا شديدًا(١٢). وسواء أكان تحريم التضمين/ اختلافًا متأخرًا للنقاد أو عرفًا ضمنيًا ١٥٠
للشعراء العرب القدامى فإن القصائد المترجمة فى الفصول السابقة تبين أمثلة لا حصر لها لم يحافظ فيها الشعراء على تحريم التضمين. وتشتمل المقارنات التفصيلية بطريق النفى وفق النمط: «أليس س أكبر من ص» على سبيل المثال على أبيات كثيرة

---

(١١) علي سبيل المثال عالج بتراتشيك في مقاله: «البنية الدلالية لوصف المطر لدي امريء القيس» قطعةً يمكن أن تكون إلي حد كبير قطعة من قصيدة، وناقشت ريناته يعقوبي في مقالتها «ابن المعتز: دير عبدون، تحليل بنيوي» الجزء الأول فقط من القصيدة. ولا ينسحب حكم أولمان الذي سبق تقديمه حول فقرات الذئب أيضًا إلا علي هذه الفقرات ذاتها، وليس علي تقسيمها في كامل القصيدة.

(١٢) يظن شندلن ScheindForm 92 – في كتابه: الشكل والبنية في شعر المعتمد بن عباد أن الأمر يتعلق بالنسبة للنقاد بمبدأ بيت – جملة بدرجة أقل مما يتعلق بجعل ألفاظ القافية لا تندمج داخل الجملة.

على نحو شائع جدًا[١٣]. وأجود مثال على ذلك وصف النابغة للفرات (انظر ما سبق ص ١١٣ ـ ١١٤ من الأصل). ويمكن أن يفترض كذلك أن الشعراء استخدموا «التضمين» بوعى لكى يبرزوا بناء قصائدهم بشكل أوضح. ولذا يوجد التضمين على نحو شائع خصوصًا لدى الشاعر ساعدة بن جؤية ومدرسته التى أولت تأليف قصائدها اهتمامًا خاصًا[١٤]. ويبدو أن التضمين قد صار أكثر شيوعًا فى الفترة ما بعد ٦٧٠م[١٥]. فقد استخدمه ذو الرُّمة فى شعره استخدامًا واسعًا[١٦]. وفى الواقع لا يجوز للمرء أن يبالغ أيضًا فى أهمية التضمين بوصفه وسيلة للتأليف استخدمها الشاعر متعمدًا. فقد أجبر شيوع أوزان أقصر فى وقت متأخر الشعراء الشبان بدرجة أشد من أسلافهم على أن يتخطوا بجملهم حدود البيت. وهكذا فالتضمين شائع خاصة فى أبيات من الرجز شديد القصر[١٧]. وعلى ذلك لم يستخدم الشعراء «التضمين» وسيلة للتأليف فحسب، بل وسيلة أسلوبية أيضًا. ومن المؤكد أن ج. ى. هـ. فان جلدر[١٨] كان محقًا، حين فسر ـ على نقيض نقد النقاد العرب ـ «التضمين» الزائد فى أبيات النابغة (دواوين الشعراء الستة الجاهليين بتحقيق آلفارت ٢٩/ ١٦ ـ ١٧، وديوان النابغة بتحقيق شكرى فيصل، وبتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ٢٢/ ١٦ ـ ١٧):

---

(١٣) حول هذا النمط قارن Bloküsnt Wert 220 هامش ١٥ – مقالة بلوخ: القيمة الفنية لفن الشعر العربي القديم، مع أمثلة أخري «للتضمين» الزائد.

(١٤) BraunLit Betr 263 – مقالة بروينليش «محاولة لنظرة في الشعر العربي القديم» السابق ذكرها.

(١٥) Blach Hist 555 - 556 – كتاب بلاشير: تاريخ الأدب العربي السابق ذكره.

(١٦) كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، موجز في الاستشراق، جـ ١، مجلد ٣، ليدن ١٩٦٤، ٢٥٣ ـ ٣١٤، وبخاصة ٢٧٣.

(١٧) UllRağ 66 – كتاب أولمان: بحوث حول شعر الرجز.

(١٨) Breaking rules for fun: making lines that run/on. حول التضمين في الشعر العربي الكلاسيكي On enjambment in classical Arabic Poetry The Challenge of the Middle East, Amsterdam 1982, 25 - 31; 184 - 186.

وهُمْ ورَدُوا الجِــفـــارَ على تميم	وهم اصـحـــابُ يوم عُكاظ، إنّى
شَـهِـدتُ لهم مـواطنَ صـادقـاتٍ	أتيـتـُـهـم بوُدِّ الصَـدرِ مِنّى

151 /فسره بقصد الشاعر أن يبرز داخل الفخر بالقبيلة ـ الشخص ذاته من خلال موقع (إنّى) فى القافية بوجه خاص. وفى وقت متأخر استخدم «التضمين» الزائد، وبخاصة حين يوقع الشاعر حد البيت داخل كلمة ما (وفق نمط: أى طائر ما يسمى جُعْرٌ/ ان Was so ein Mai - Kafer für ein Vogel sei) لقد استُعْمِلَ وسيلة أسلوبية ليحدث تأثيرات هزلية[19].

وتوفر للشاعر إلى جانب «التضمين» بغرض البناء وسائل لغوية أخرى مثل التكرار والبنية الموازية من وجهتى نظر شكلية ودلالية. فقد وظفها ضمن ما وظف ليوجز فقرات معنوية أكبر. وكان الحديث عن أن أبا ذؤيب من خلال تكرير صيغة: «والدهر لا يَبْقَى على حدثانه»، حقق تقسيمًا مضمونيًا للمقطوعات (انظر ما سبق ص ١٢٠). ولاحظ ف. كاسكل[20] أن لدى الشاعر الهذلى ساعدة بن جؤية يمكن أن توصف إضافات أطول بأن الشاعر أعاد فى البيت خلف الإضافة مباشرة كلمةً من البيت المتقدم على الإضافة. بيد أن م. بتسون M. C. Bateson بداية قد قامت ببحث منظم لمثل هذه الوسيلة التركيبية بمساعدة خمس معلقات. وتشمل بحوثها الفونولوجيا والصرف والنحو[21]. وترى بتسون أنها تستطيع أن تثبت أن فقرات داخل قصيدة ما

---

(١٩) ثمة أمثلة كثيرة ناتجة عن صور للعبث إلي حد ما علي ذلك لدي فان جلدر.

(٢٠) Der Abschluß der Carmina Hudsailitarum, OLZ 39 (1936), 129 - 134, bes. 131 (نهايات قصائد ديوان الهذليين).

(٢١) Batstruc Cont = كتاب بتسون: الاستمرار التركيبي في الشعر.

يُفصَل بعضها عن بعض بوسائل لغوية بحيث إنه قد وُجِد داخل الفقرة بين الأبيات اتفاق لغوى أكثر مما كانت الحال مع الأبيات خارج الفقرة(٢٢).

ومن الناحية الفونولوجية قصرت بتسون بحثها على الحركات. فهى تقرر هنا أن بعض فقرات تسود من خلال/ حركة معينة، ترد فيها بدرجات أكثر شيوعًا مما يمكن أن يُتوقع حسب متوسط ورود الحركات. أما فيما يتعلق بالمورفولوجيا (الصرف) درست بتسون بالنسبة لكل بيت إلى أى مدى يتكرر فيه ظهور المورفيمات ذاتها كما فى البيت السابق له واللاحق له. ويتحصل كل انتقال بين بيتين من خلال ذلك على مُؤشر أوجه الربط المورفولوجى التى تتجاوزه. ويتبين أن فى وسط فقرات المعنى مؤشر الربط أعلى مما فى حدود فقرات المعنى. وعلى المستوى النحوى تشكل الأبنية الموازية داخل فقرة معيارًا لإرادة الشاعر أن يبرز التقسيم المضمونى بوسائل لغوية أيضًا. وعلى النقيض من المنهج الإحصائى الذى طبقته بتسون فى الفونولوجيا، والمورفولوجيا أيضًا ـ ولكن بشروط، لاحظت هنا كل حالة مفردةً، واقتربت بذلك مرة أخرى بدرجة أكبر من النهج الذاتى لمن سبقها، غير أن النهج الذاتى مكَّنها من معرفة ما يخرج عن مخطط التركيب أيضًا بوصفه وسيلة تأليف. وهكذا فهى محقة بالتأكيد حين تقرر أن امرىء القيس فى كلامه الموجه إلى «فاطمُ» فى معلقته (انظر ما سبق ص ٨٦)، التى يتخللها حتى البيت الأخير أفعال فى القافية، يريد أن يُعلِّم من خلال هذا البيت الأخير الخارج كلية عن هذا التركيب، خاتمة الكلام المشكلة القمة. وتعبر كلمتا «محقة بالتأكيد» فى الجملة السابقة عن أن تقديرى للفقرة ـ بداهة ـ ذاتى مثل تقدير بتسون تمامًا. هذه الذاتية ١٥٢

(٢٢) وقام أودبير ببحث مشابه لقصيدة مفردة لشاعر أموي في: C. Audebert Du Rôle de la rime dans un poème de 'Umar b. Abī Rabī'a, Hommages à la mémoire de Serge Sauneron, II, le Caire 1979. 211 - 229 (دور القافية في شعر عمر بن أبي ربيعة) . في رأي أودبير استخدم عمر إمكانية تبديل حركة قصيرة قبل صامت القافية (حرف الروي) المقدمة في العربية (مثل: a/i/uru) حتي يعلّم فقرات المعني. وتدعم هذه الوسيلة بوسائل لغوية أخري مثل الصيغ إلخ.

تستبعد فى المنهج الإحصائى المطبق فى الفونولوجيا، ولكن يبدو لى أنه من المشكوك فيه للغاية أهمية النتائج المُتَوصَّل إليها(٢٣).

السؤال من جهة هو هل يمكن أن يُدرِك السامع أيضًا الانحرافات التى يمكن أن تُسَجل إحصائيًا كتلك. هذا يبدو لى أشد خلافية مع الوحدات الأشد قصرًا، وأشبه بالإيجاب مع وحدات طويلة، مثل تراكيب نحوية تشمل عدة مفردات. من المؤكد أن تُدرك تكرارات حرفية مترددة لصيغ أطول تستخدم للبناء. والسؤال من جهة ثانية هو هل لا يحدد المضمون فى الغالب شيوع الحركات وكذلك شيوع المورفيمات. وهكذا يجوز أن تنشىء فى المدح الشخصى اللاحقتان الكثيرتان «ى» (ياء المتكلم مع الاسم)، و«نى» (ياء المتكلم مع الفعل) استمرارًا للمورفيمات ويُعنى كذلك بغلبة الحركة (ى)، أى أن الشاعر لم يستخدم متعمدًا هذه الوسيلة اللغوية لكى يحدد الفقرة المعنوية تحديدًا لغويًا، بل إن شيوع الظواهر اللغوية ينتج عن المضمون فى ذاته. ومن جهة ثالثة - وهذا لا يسرى إلا على الفونولوجيا - قارنت بتسون فقط القيم الوسطى لشيوع الحركات فى الفقرة المعنوية المفردة. ويمكن عند ذلك أن تؤثر القيمة الوسطى العالية بالنسبة لشيوع الحركات من خلال شيوع بالغ العلو فى مطلع الفقرة، /فى حين أن الأبيات الأخيرة تبين ١٥٣
شيوعًا عاديًا إلى حد أن الحد مع الفقرة اللاحقة يظل من غير الممكن إدراكه تمامًا.

وربما كان الأهم بكثير لجعل البنية ممكنة الإدراك لو ارتفع شيوع الحركة فى البيت الأخير فى فقرة ما ارتفاعًا أشد من البيت الأول فى الفقرة اللاحقة(٢٤). من هذه الجهة

---

(٢٣) إيڤالد ڤاجنر E. Wagner: War die kontinuierliche Vokalfrequenzabweichung ein Stilmittel der altarabischen Dichter?, ZDMG 124 (1974), 15 - 32 (انحراف (تحول) شيوع الحركة المستمر وسيلة أسلوبية في الشعر العربي القديم).

(٢٤) يطرح السؤال هل الظهور المتكرر لظاهرة ما يحدُ حقيقة ومن ثم يسهم في عملية البناء، في مجال مورفولوجي أيضاً. فقد قرر هايدر H. Haydar في مقاله «معلقة امريء القيس، بناؤها ومعناها»، ٢٤٧/١ أن الوصف النفسي للمحبوبة في معلقة امريء القيس (دواوين الشعراء الستة الجاهليين بتحقيق آلفارت ٤٨/ ٢٩ - ٣٩) في البداية والنهاية يحدد في كل بيت (أي بيت رقم ٢٩، ورقم ٣٩)، فيهما متوازيات عدة، أكثرها لفتاً للنظر بالتأكيد تكرار النفي بـ (غير) (بيت ٢٩: غير مفاضة، وبيت ٣٩: غيرمحلل). غير أن هذا التركيب مايلبث أن يرد داخل الفقرة مرة أخري (بيت رقم ٣٦: غير مؤتل)، وخلف الفقرة بقليل أيضاً، أي أن التأثير المحدد يحول إلي الداخل وإلي الخارج أيضاً، ويضع محمد أبو الفضل إبراهيم (في تحقيقه ١/ ٣١ - ٣٢) كلا البيتين المحددين فيما يبدو متعاقبين، وبذلك يلغي علي كل حال التفكير (التأمل) بأكمله.

يبدو لى المنهج الذى طبقته بتسون بالنسبة للمورفولوجيا لوضع حد لكل بيت بدايةً بعلاقته بالأبيات المجاورة له، منهج مفيد للفونولوجيا أيضًا. وبناءً على ذلك يجب أن يوضح فى كل حالة مفردة هل تستخدم الظواهر اللافتة للنظر بادىء ذى بدء للتعليم(*) اللغوى للبنية حقًا، ولا يُتَوقف على المضمون أو الشكل (الوزن والقافية)، وهل هى (بالنسبة لأذن عربية) مدركة بوجه عام. يمكن لذلك أن تكون مناهج شندلين ويعقوبى[٢٥] التى تنظر بدرجة أقوى إلى البيت المفرد وتراعى أيضًا البنية الصغرى - غير المطبقة حقيقة على الشعر العربى القديم - أكثر وعدًا بالنجاح[٢٦].

أما انطباعى فهو أن الشاعر العربى القديم لم يستخدم الوسائل الفنية الصوتية إلا على نحو مقتصد للغاية، وإذا استخدمها فهى أدنى من تكون وسائل أسلوبية لتعليم البناء التركيبى لقصيدة. وقد أدت الصوامت فى ذلك دورًا أهم دلالةً من الحركات[٢٧].
وقد أحب الأعشى خاصةً أن يحقق من خلال تكرير صوامت متماثلة أو متقاربة/ ١٥٤
تأثيرات حسنة الوقع على الأذان. مرة أخرى الأمر يتعلق بقوة بالإحساس الذاتى إذا كان من الممكن أن يُربط الإدراك الصوتى بالمعنى، على نحو ما وُفِّق ف. كاسكل بجلاء، حين قال[٢٨]: يجسد الصوت المعنى، فيجعل السامع يحس بالمعنى مباشرة. وهكذا تعلم فى

(*) تعليم هنا من علَّم أي وضع علامة، وهي ترجمة لمصطلح markieren أو kenntlich machen، وقد لزم التنويه بذلك هنا حتي لا يختلط بالمعني الشائع للكلمة في الاستعمال غير الاصطلاحي.

(٢٥) مقالة شندلين السابق ذكرها، ومقالة ريناته يعقوبي عن دير عبدون لابن المعتز السابق ذكرها أيضاً.

(٢٦) May Mu‘ Imr II 68 ff – مقالة هايدر السابق ذكرها. يراعي في دراسته الإحصائية للحركات في معلقات امريء القيس الأبيات المفردة، ولكن لا يقارن شيوع الحركات المفردة بعضها ببعض، بل يقارن قوي النطق التي تعد ضرورية لإنتاج الحركات في سطر، أي قيماً نفسية يبدو الأمر فيها بالنسبة لي موضع تساؤل، فهل يمكن إدراكها سمعياً وجمالياً.

(٢٧) BraunLit Beır 252 - 254; 262 – مقالة بروينليش السابق ذكرها: محاولة لنظرة في الشعر العربي القديم... مع أمثلة من دواوين الهذليين وزهير.

(٢٨) Cas MaiA' sa 798 – مقالة ف. كاسكل، ميمون الأعشي.

رأيه صوتُ العين المتكرر ثلاث مرات فى (ديوان الأعشى بتحقيق جاير = وبتحقيق محمد حسين ٩/٧):

.... يُغنيك واعمِدْ لغيرها   بشعرك واعلُبْ أنفَ من انت واسِمُ

الانتقال من النسيب المغازل إلى أبيات الهجاء. وفى بيت (ديوان الأعشى بتحقيق جاير = بتحقيق محمد حسين ٣/٢ والترجمة فيما سبق ص ٨٩):

سفهًا، ولا تدرى سمية ويحَها   انْ ربَّ غانيةٍ صَرَمْتُ وصالَها

تقع الأصوات المنبسطة (الفتحة) و(ها) فى السمع بالنسبة لكاسكل موقع ضحكة صفراء. وفى البيت (ديوانِ الأعشى بتحقيق جاير = بتحقيق محمد حسين ١٢/١٨):

وتَبْـــرُدُ بَـرْدَ رداء العـرو   س رَقرقْتَ بالصيْفِ فيه العبيرا

توجد بلا شك كومة من الراءات لتحقيق تأثير حسن الوقع على السمع. وسواء أخرج من أصوات الراء فى الواقع فيما يشبه الريح الباردة، كما رأى كاسكل أم لا فإنى لا أستطيع أن أقول ذلك(٢٩).

وليس نادرًا الا يتعلق التكرار باصوات مفردة، بل بجذور كاملة أو أجزاء منها. وفى هذه الحال يقع تجنيس Paronomasie؛ وهو وسيلة أسلوبية استفادت منها جدًا أجيال متأخرة من الشعراء، ووصفها علماء البلاغة العرب مع كل الأشكال الخاصة.

---

(٢٩) جمع محمد النويهي في الغالب من شعراء متأخرين أمثلة علي الانسجام بين الصوت والمضمون في: A Reappraisal of the relation between form and content in classical Arabic Poetry. Atti del terzo Congresso di studi arabi e islamici, Ravello 1966, Neapel 1967, 519 - 540 (إعادة تقييم للعلاقة بين الشكل والمضمون في الشعر العربي الكلاسيكي). ويبدو لي الانسجام هنا أيضًا غير مدرك إلا في بعض أمثلة.

بداية ثمة مثال على تكرير الجذر كله لأبى ذؤيب (ديوان الهذليين بتحقيق هل ٣/١٥، وبتحقيق عبدالستار أحمد فراج ١٦٠، بيت٣):

تَوَقَّى بأطرافِ القِرانِ وطرفُها كطرفِ الحُبارى(*) اخطأتْها الأجادلُ

ويوجد اتفاق جزئى لدى ساعدة بن جوية (ديوان الهذليين بتحقيق هل ٣٧ بيت ٢٣، وبتحقيق فراج ١١٧٠، بيت ٢٣):

فجالَ وخالَ انهُ لم يقعْ بهِ وقد خَلَّهُ سَهْمٌ صَوِيبٌ مُعَرَّدُ

١٥٥ /وتبين الأمثلة أن ظواهر صوتية محددة، توجد بلا شك فى الشعر العربى القديم، يمكن أن تُرَتب بوصفها وسائل أسلوبية أسهل من ترتيبها تحت وسائل خاصة بتقنية التأليف. ويتم ذلك بوجه خاص فى أنها تقتصر فى لفتها للنظر المدرك حسيًا على بيت أو بعض أبيات فى الغالب، بل إنها لا تشمل فقرة معنوية كاملة، وحتى توصف هذه (الظواهر أو الوسائل)، سخر الشعراء العرب بوجه خاص تكرارات لفظية لها خاصية الصيغ إلى حد ما. ففى الفخر صدور الجمل «وقد + الفعل»، و«رُبَّ + الاسم»، وفى شعر الرثاء لأبى ذؤيب (انظر ما سبق ص ١٢٥ ـ ١٢٧ من الأصل) الصيغة الواردة مرارًا هى: «والدهر لا يَبْقَى على حدثانه».

واستطاع بروينليش أن يجمع من شعر زهير أمثلة عدة على ذلك. فهو يتحدث عن «تقسيم أقرب إلى المقطعى، متشابك تأليفيًا إلى حد ما»(٣٠).

(*) النص في طبعة دار الكتب لا يتوافق مع ما ورد بالمتن إذ ورد فيها:

تَوَقَّي بأطراف القِرانِ وعينُها كعينِ الحُباري أخطأتها الأجادلُ

(٣٠) BrauLit Betr 262 – مَقالة بروينليش السابقة. للأسف قصائد زهير المهمة في هذا الجانب ظاهرة الانتحال.

أما الاتجاه البحثى الثانى، المسمى «تحليل البنية»، فيسعى إلى أن يتساءل عن خلفية المعنى الظاهر، السطحى للقصائد، هل يكمن فيها تشكيلات شعرية لطقوس أو أساطير أو لخبرات عامة بالحياة الإنسانية أو حياة البدو. هذه البنية العميقة شأنهاأن تُوضح.

ولما كان هذا الفرع البحثى فى الدراسات العربية مايزال بكرًا نسبيًا، فمن المفهوم أنه لم تخضع لتحليل البنية هنا إلا بعض قصائد. وبرغم ذلك فإنه من المؤسف أن عدة ممثلين له قد أجروه باستمرار على القصائد ذاتها، وهى معلقة امرىء القيس، ومعلقة لبيد، الأولى منهما ثمة خلاف حول صحتها وروايتها غير موثوق بها خاصة. ومن جهة أخرى ييسر الأساس النصى الواحد إمكانيته المقارنة بين الدراسات. ويرغب عدة باحثين أن يدركوا أن الشعراء يريدون أن يعبروا عن التناقض بين جوانب إيجابية وجوانب سلبية للوجود الإنسانى. ويتحدث أ. هايدر(٣١) عن رؤية للحياة والموت. فهو يقسم الفقرات المعنوية المفردة للقصيدة إلى ثلاثة أنماط برمز متقدم للنفى والإيجاب: - نقص (lack)، + إزالة النقص (lack liquidation) و+ توسط بين الاثنين (mediation).

156 ويخف توتر المقابلة بين النفى والإيجاب/ فى رأى هايدر فى مثال معلقة امرىء القيس آخر الأمر فى إزالة نقص السيل:

آثار دراسة = -نقص ←مغامرات مع نسوة

مختلفين = - نقص ←لقاء مع امرأة موصوفة

بأنها بيضة = + توسط ←منظر الليل ومنظر الذئب =

---

(٣١) Hay Mu Imr = مقالة هايدر:معلقة امريء القيس، بنيتها ومعناها.

- نقص ← وصف الفرس = + توسط ← السيل =

+ إزالة النقص.

ويجد كمال أبو ديب[٣٢] فى قصيدته المفتاح، معلقة لبيد، وفى الرؤية الجنسية،معلقة امرىء القيس، صورًا للتوتر موجودة فى كل مكان بين المتضادات الموت/ والحياة، والنسبى/ والمطلق، والجفاف/ والنضارة، والعقم/ والخصوبة، وغياب الحيوية/ والحيوية، والتغير/ والاستمرار، حين وجد الشاعران حلولاً مختلفة أيضًا.

وبالنسبة لمولر[٣٣] يصف القصيدة بأنها توتر بين عالم غير موثوق به غاية فى عدم التناسق، غير معبر، خاو (النسيب) وعالم موثوق به، ممكن إدراكه، متناسق (وصف البعير والفخر).

وبالنسبة لهامورى، القصيدة موجهة أساسًا إلى موت البطل (الشاعر) الذى يوازيه فقدان اختيارى لتنازل بطريق الكرم غير المحدود. تُدرك إلى جانب ذلك أيضًا المقابلة بين ماهو إيجابى/ وما هو سلبى فى القصيدة التى وضعها تحت مصطلحى "plerosis" (ملء) و"kenosis" (تفريغ)[٣٥].

---

(٣٢) ADeeb StrucAn = مقال كمال أبو ديب: «نحو تحليل تركيبي لشعر ما قبل الإسلام».

(٣٣) MülLab 29; 32 u.ö = مقال مولر: «أنا لبيد وهذا هدفي» السابق ذكرها.

(٣٤) HamArt 3 - 30 = كتاب هاموري: «حول نهج الأدب العربي في العصر الوسيط».

(٣٥) من المهم أنه ليس مثل هايدر ومولر يري التقابل بين نسيب = ناقص، وجزء ـ الجمل = زائد، بل يفرق بشكل أكثر من ذلك: «أولاً، يصورون إعادة اختيار استعاري: فالمرأة رمز لحركة لا طوعية نحو فراغ عبر الزمان، والجمل رمز لحركة طوعية نحو فراغ عبر المكان. ثانيًا، يصورون إحراز توازن في استعمال الثنائيات المتضادة: المرأة ترمز إلي حياة الدعة، والجمل يرمز إلي التوتر والإجهاد، الأول امتلاء لذيذ والثاني ثقيل وهزيل. ملء وتفريغ (HamArt 19). ويركز سبرل فى SpeMan 17-28 في كتابه: Mannerism in Arabic Literature «التكلف في الأدب العربي»، الذي ينطلق من قصيدة عباسية، علي المقابلة بين طلال/ نسيب (سلبي)، وممدوح (إيجابي).

ويُجرد من كل هذه التحليلات القول المشترك فقط، وهو أن الشعراء العرب القدامى يقابلون فى قصائدهم بين أقوال إيجابية وأقوال سلبية. هذا من المؤكد أنه صحيح، بل إنه حقيقة واضحة وضوح الشمس تصدق بالتأكيد/ على الشعر العربى 157 القديم أيضًا. ويمكن للمرء أن يرتضى ذلك أيضًا حين يقع النسيب عادة فى جانب السلب Minusseite(٣٦)، إذ يُقَيِّم الانفصال عن المحبوبة بأنه حادثة سلبية بالنسبة للشاعر، ووصف البعير فى جانب الإيجاب Plusseite إذ إنه يزيد مثل أى فخر آخر الإحساس بقيمة الذات لدى الشاعر. بيد أن هذه هى تقريرات تنتج بوضوح عن البنية السطحية عن أقوال الشعراء بالمعنى الحرفى. ومع ذلك فإذا اتبعت التحليلات المذكورة فى تفصيلاتها فينتج عن ذلك تفسيرات مبالغ فيها مسرفة، مثيرة للضحك أحياناً. فهى تنشأ عن أن كل هذه التحليلات ألبست مخططاً آتيًا من الخارج غالبًا (ليفى شتراوس وتيليش وجاستر وفرويد، ومان جنب) فوق القصيدة العربية القديمة، وهذه تفسر بذلك بدلاً من أن تشرح بداية من داخلها ذاتها.

ونذكر هنا بعض الأنماط الأكثر جريانًا للتفسير الخاطىء:

التقابلات التى تعد فى رأى أبو ديب(٣٧) السمة الغالبة فى معلقة لبيد (مادام يجب أن ينظر إلى التقابلات التى حصرت بـ ٢٢ تقابلاً كلها حقيقة على أنها متضادات، وليس حصرًا لأشياء متماثلة) صورة أسلوبية عادية (مطابقة)، موجودة فى كل أنواع الشعر العربى، ولا يمكن أن تدل على شىء حول بنية هذه القصيدة المفردة أو جنس

---

(٣٦) تنبه ريناته يعقوبي في مناقشة يوجهها اتجاهها لمولر في مقالته (أنا لبيد وهذا هدفي) إلي أنه توجد في النسيب أجزاء إيجابية أيضاً، مثل: بيئات طبيعية لطيفة، وهكذا ففي البنية الصغري تقابلات يمكن أن تحل إلي حد ما تقابلات البنية الكبري .Jac Neu For Qas) = بحوث جديدة في القصيدة العربية القديمة لريناته يعقوبي).

(٣٧) ADeeb Struc Ant 167-168 = مقال كمال أبو ديب: «نحو تحليل تركيبي لشعر ما قبل الإسلام».

«قصيدة». وعلى ذلك يكون كثير من التقابلات مطابقات (كهلها وغلامها، وحلالها وحرامها) التى يشعر بها من السامع بالتأكيد على أنها وحدة («كل»)(٣٨).

ويجب أن يلاحظ من الآن أن التكرار الشائع لتركيب... آلُها وفَعالها يضطر إليه الوزن والقافية. ونظرة فى القوانين العامة للأسلوب واللغة تسلب ظواهر كثيرة قوة تأثيرها الخاص. إذ إن بعض المتقابلات تقع فى الطبيعة متجاورة، فإذا ذكر لبيد تجاور الغزال والنعامة فإن ذلك ليس لأنه، كما يرى كمال أبو ديب، يريد أن يبرز المقابلة بين حيوانات تضع كائنًا حيًّا وحيوانات تبيض، بل لأنه يصف بدقة مثيرة للعجب ما يراه(٣٩).

وثمة طريقة أثيرة للمبالغة فى التفسير؛ وهى أن يريد فى كَل شىء رمزية جنسية/، حيث يقابل الجنس بالموت والحياة. فإذا قابل المرء بين كل «فى» والجِماع، وكل ١٥٨
موضوع يطول والذكر فإنه يمكن أن يفسر كل القصائد بأنها رؤى جنسية، ولا سيما القصائد العربية التى يجب أن يرد فى مناظر الحرب الكثيرة فيها سيوفـ(٤٠) وحراب بشكل اضطرارى. ففى رأى أبى ديب(٤١) إحساس النفاذ (penetration sensation) فى معلقة امرىء القيس ذو قيمة رمزية ذَكَرية بشكل صريح: فالسيف ينفذ فى الجمل المذبوح، والشاعر يتسلل إلى الهودج، وهو يستخدم (طرقتُ) فى منظر مع المرأة لها رضيع، ويفصلها عن طفلها ويشقها نصفين، وتنفذ عين المرأة إلى قلبه، والشاعر يتسلل

(٣٨) قارن: Stetkstruc Int 87-88 = مقال ستيتكفيتش: «تفسيرات بنيوية لشعر ما قبل الإسلام».
(٣٩) Jac Neu For Qas. 14 = مقالة ريناته يعقوبي: بحوث جديدة في القصيدة العربية القديمة.
(٤٠) هكذا يري ستتكيفتش في مقالته: الصعلوك وقصيدته ص ٦٧٠، في السيف الذي قتل به تأبط شراً الغول (انظر ما سبق ص ١٤٠ من الأصل) رمزاً ذكرياً.
(٤١) ADeeb Struc Anll 47 = مقالة كمال أبو ديب السابق ذكرها: نحو تحليل تركيبي..

إلى منزل القبيلة، وتقسم دبابيس الشعر الشعرَ إلى مجعد وأملس، وضوء مصباح الزاهد يشق الليل، والشاعر والذئب يصعدان التل، والبرق يشق الضباب... إلخ(٤٢). لا اريد بأية حال من الأحوال أن أجادل فى أن الإثارة الجنسية فى معلقة امرىء القيس تؤدى دورًا حاسمًا، ولكن ذلك يُقال بوضوح فى البنية السطحية.

ويعد اللعب بالمشتقات صورة أخرى من المبالغة فى التفسير، وذلك حين يُدرك هايدر(٤٣) مقابلة بين أسماء الأماكن (الدخول) «الجماع»، و(حومل) «الحمل» من جهة وسِقط (الإجهاض) واللِّوى (عُنَّة) من جهة أخرى.

ويبدو لى أيضًا حذر أشد تجاه محاولات قدمت لاستخلاص طقوس وأساطير فى الشعر العربى القديم، فيفسر ج. تارتلر G. Tartler(٤٤) معلقة امرىء القيس بأنها عرس مقدس بمفهوم/ رمزية هلينستية ـ مصرية، ينبغى أن يكون العرب القدامى أيضًا قد ١٥٩
وقعوا تحت هذه الوحدة الثقافية. فمنظر الصيد بالنسبة لتارتلر هو انتقال من الحب الدنيوى إلى زواج مقدس، إلى اتحاد كونى للعناصر. والوحش المقتول هو أضحية: فالثور

---

(٤٢) ويمكن كذلك أن تعد كلتا الفطلتين الأولين لماكس وموريتس بأنهما رؤية جنسية: حط الريشة بين المخدات، بين الوسائد (إثارة جنسية)، ويلع في نشوة (إثارة جنسية)، يلتهم كل واحد قطعة خبز، وترجع إلي منزلها، من خلال التضبيب مع متعة (إثارة جنسية)، مشت مع طبق، أرملة ذهبت إلي القبو. وتستمر هذه التفسيرات: ففي رأي أبي ديب لا تصف رؤية امريء القيس الجنسية خلافاً لقصائد أخري أية نباتات، بل حياة الحيوان، لأن «تخيل الحيوان يشع بالجنس». ويصدف ذلك نفسه علي فِيلهلم بوش حيث يرد ديك ثم ثلاث دجاجات وكلب ولكن لا ترد إلا شجرة واحدة (الأخيرة كذلك في وظيفة سلبية لأن الدجاجات علُقت عليها). أما الزاخر (أو المفعم) بالجنس خاصة فهو البيض (بيضة الخدر)، ولذلك تضع كل دجاجة بيضة علي وجه السرعة.

(٤٣) HayMu ʿImr 1238-239 = مقالة هايدر: معلقة امريء القيس السابق ذكرها.

(٤٤) Versuch einer Interpretation der Qaside von Imu - I - Qais, Romano - Arabica 1 (1974), 69-76 (محاولة لتفسير قصيدة امريء القيس).

رمز أوزيريس، يجسد «دفء المادة وشمسها، ويبذر الأرض بالذهب الفلسفى». والبقرة مصدر الطاقة المثمرة. ووصف العاصفة فى نهاية القصيدة هو «ليس إلا نتيجة للعرس الكونى، للزواج المقدس الذى يؤكد خصوبة الأرض، وحين يتحد ننليل مع انليل يبدأ الثراء والمطر الجالب لحسن الحظ».

ويرى ستتكيفتش(٤٥) - على العكس من ذلك - فى القصيدة العربية القديمة طقس انتقال يجده المرء فى طقوس الدخول فى جماعة أيضًا: ١ - الانفصال عن الجماعة الحالية (separation) = الانفصال عن النسيب، ٢ - وجود على هامش الجماعة (liminality) مع الخطر واختبارات للشجاعة فى أثناء فترة الدخول = ركوب البعير عبر الصحراء الخطرة. ٣ - إعادة الاندماج فى الجماعة (reaggregation) = الفخر بالقبيلة. وثمة حالة خاصة "passage manaque" (فقدان الاجتياز) يتخذه شعر الصعلوك، الذى لا يصل فيه إلى إعادة الاندماج، ويصير الوجود على هامش الجماعة الحال العادة»(٤٦). لما كان يُمَثَّل فى المجال اليونانى «لفقدان الاجتياز» بأسطورة أوديب، يقارن ستتكيفتش تأبط شرًا بأوديب حيث يساوى بين الغول وزبى الهول.

ويبدو لى تفسير ستتكيفتش للقصيدة غير ممكن لأنه يتأكد ببحوث ريناته يعقوبى أن رحلة البعير بادىء ذى بدء لم تكن جزءًا مستقلاً فى القصيدة، بل كانت فى صورة وصف الجمل على الأكثر موضوعًا ضمن موضوعات أخرى داخل الفخر الشخصى. وهكذا لم يُقَدم التقسيم الثلاثى للقصيدة الذى يتطلب التقسيم الثلاثى للطقس. إن ستتكيفتش يضع تطورًا متأخرًا فى المقدمة.

---

(٤٥) Stet Struc Int. = مقالة ستتكيفتش: تفسيرات بنيوية لشعر ما قبل الإسلام السابق ذكرها.
ويشبه ذلك SpeMan 35-37 = مقالة سپرل: التكلف في الأدب العربي السابق ذكرها.
(٤٦) Stetk Suʿ, Stetk Arch = ستتكيفتش في مقالتيه: الصعلوك وشعره، والنمط الأصلي والنسبة في الشعر العربي المبكر: الشنفري ولامية العرب.

وتبدو لى كل التحديدات التى تعد ضرورية لتفسير القصائد من شبه الجزيرة العربية القديمة الخالية(٤٧) من أية أسطورة بأنها أساطير وطقوس، تبدو لى غير مقنعة. ومن جهة أخرى من المسير أن ينتج معنى جيد إذا تتبع المرء النص المحض. ومن البديهى فحسب أن الشاعر الذى يعتقد فى الجن يواجه فى ليل الصحراء الموحش إلى جانب الذئاب الغول أيضًا. فإذا أراد شاعر أن يبرز الحقيقة مع فتاة فإنه يقدم تفاخرًا، ويذبح ناقة. أما العاصفة والبرق والرعد فهى أحداث طبيعية لافتة للنظر فى الصحراء، ومن ثم تُوصَف(٤٨).

/ولا يمكن أن تُزال البقية الباقية من التجزىء التى ماتزال ملازمة للشعر العربى ١٦٠
القديم بأن يدسها المرء فى سترة الاضطرار الخاصة بأفكار الوحدة أو الأساطير والطقوس.

---

(٤٧) افتقر في العربية إلي مصطلح مطابق، قارن امالدي: D. Amaldi IlTermine' "mito" in ara-bo. La Bisacci dello sheikh. Omaggio ad A. Bausani, Venedig 1981, 121, 125 (مصطلح «خيالي» في العربية).

(٤٨) يمكن للمرء علي العكس من ذلك أن يوافق علي التفسير الحذر لمنظر المطر لدي امرىء القيس ـ ليس لتفسير المعلقة ـ لدي Pet Sem Struk Reg بتراتشيك في مقالته: حول البنية الدلالية لوصف المطر لدي امرىء القيس ـ «بأنه تصعيد مستمر للخطر، وعدم ملاءمة الطبيعة والظلمة، كلاهما يهدف جدليًا إلي العكس منهما، إلي أمان يفصل عن الخطر والكدر المتقدمين في وسط جلي وملائم» (الخضرة النابتة عقب المطر في نهار ساطع).

الفصل الحادى عشر

أجزاء القص والحوارات فى الشعر العربى القديم

١١ـ أجزاء القص والحوارات فى الشعر العربى القديم

/لم تؤدِ محاولات مبكرة لتصنيف الشعر العربى القديم تحت المصطلحات ١٦١
الغربية: الغنائى، والملحمى، والدرامى، إلى أية نتيجة لا خلاف عليها، لأن الشعر العربى القديم لا يخضع من جهة لهذا التصنيف إلى أبعد حد، ومن جهة أخرى هذه المصطلحات ذاتها فى تطبيقها على الأدب الأوربى أيضاً قد اعتورتها على مر تاريخها تعريفات مختلفة. وبينما قرر مؤلفون قدامى مثل ليّال، وبروينليش وليشتنشتتر فى الغالب أن يعدوا الشعر العربى القديم بسبب خاصية الأنا فيه بالتحديد غنائياً، أنكرت ريناته يعقوبى[1] التى استخدمت تعريف ستيجر E. Staiger للمقولات: غنائي، وملحمي، ودرامي، عليه الخاصية الغنائية إنكاراً تاماً، إذ إن الشاعر العربي القديم لم يفتقد أحوالاً أو تجرفه أحاسيس. القصيدة في رأيها ملحمية حين تصور أحداثاً أو تكون محض واصفة، ودرامية حين تصعد في العنصر المؤثر. والأخيرة هي الحال في الرسائل خاصة. وتكون ريناته يعقوبي موفقة في استثمار تقسيمها بقدر ما يمكنها عزو الأشكال الأسلوبية في كل مرة إلي مقولاتها، وهي الأسلوب الواصف والحدثي للملحمة، والأسلوب البلاغي للدراما.

وتصف ريناته يعقوبي الأسلوب الواصف الأكثر شيوعاً في الشعر العربي القديم، علي النحو الآتي: «أهم سمة له هي نمط الجملة المصفوف الذي يدمج مجموعات من الأبيات، دون تحديد تسلسلها، وفي ذلك يدخل عنصر جديد في السلسلة دائماً في صدارة البيت أو الشطر. وثمة بديل هو التوازي دون تبعية نحوية إما في تتابع مباشر من بيتين أو عدة أبيات أو في صورة سلسلة ممتدة، عناصرها تمتد في الغالب بوصفها مناظر صغيرة عبر بعض

(١) Jac Stud Qaş 207-212 = ريناته يعقوبي: كتاب «دراسات حول شعرية القصيدة العربية القديمة».

أبيات، وعناصر الأحداث متشابهة. ويكمن اتفاق محدد في أسلوب الحوادث في غياب صور الزخرفة وتأثيرات الوقع علي الأسماع... إلخ باستثناء زوج من الصفات المرصوفة التي تعد ماهية للوصف»[٢].

/وتوجد أمثلة كثيرة علي أسلوب الوصف في ترجمات الفصل السابق. ويمتاز أسلوب الأحداث[٣] بجمل قصيرة، وغياب كل الوسائل البلاغية تقريباً. ولا يتخللها من آن إلي آخر ١٦٢
إلا مقارنات. وأدخلت أحياناً خطابات مباشرة «لتحفيز سلوك القائم بالحدث في لحظة حاسمة تحفيزاً نفسياً». وتقابلنا الأحداث حتي الآن في النسيب وفي مغامرات الحرب والصيد والحب في الفخر، وفي مناظر الحيوان في قصائد الرثاء وفي المقارنات المستقلة للمحبوبة (الباحث عن اللآلىء)، وللناقة (صيد الظبي والحمار الوحشي).

وتصف ريناته يعقوبي[٤] الأسلوب البلاغي علي النحو الآتي:

«على النقيض من البناء غير المحكم فى الحادثة والوصف يجد المرء تقسيماً متماسكاً، بناءً مختلفاً للجمل ذا تبعية تركيبية، تعالقاً واضحاً للجمل وعناصر الجملة من خلال التوازى والتكرار. وتوجد إلى جانب التكرار الذى يُعزى إليه دور محورى، وسائل بلاغية أخرى. ويقابلنا الأسلوب البلاغى بوجه خاص فى قصائد الرثاء وفى الرسائل الأحادية الموضوع وفى أجزاء الرسالة فى القصيدة.

وخلافاً لإلحاق ريناته يعقوبى بأجناس ادبية عَبّر ج. شولر G. Schoeler[٥] عن

(٢) السابق ص ١٧٨.

(٣) السابق ١٦٩ ـ ١٧٢.

(٤) السابق ١٧٩ ـ ١٨٢

(٥) Die Anwendung neuerer literaturwissenschaftlicher Methoden in der Arabistik, ZDMG Suppl. III, 1 (1977), 740-747, bes. 742-743 (تطبيق المناهج النقدية الحديثة في الدراسات العربي).

تأملات تعلل من ناحية الدراسات العربية بدرجة أقل مما هو تطور نظرية الأجناس الأدبية باستمرار داخل النقد العام، ولكنه يريد بالأحرى الرجوع إلى المفاهيم التى طورها المنظرون العرب فى العصور الوسطى: الوصف والمديح، والهجاء... إلخ. لا أريد هنا أن أتابع النقاش، بل إنى لا أناقش فى هذا الفصل سوى ظاهرتين عارضتين فى الشعر العربى القديم مع بعض التفصيل: مادة القص الواقعة خارج الأحداث التى صارت عرفية، والحوارات.

وُجِدَت إلى جانب الأحداث التى أُدخلت على نحو عرفى فى القصيدة وقصيدة الرثاء خاصةً إرهاصات فى الشعر العربى القديم لاستيعاب مادة خارجية للقص. ويدور الأمر فى ذلك حول روايات عربية قديمة، وحول الحكايات الخرافية(٦) وحول قصص من الكتاب المقدس.

١٦٣ / وفى أغلب الحالات تظهر هذه القصص فى المقارنة. وفى ذلك يفترض الشعراء أن مضمون القصص كأنه معروف فى الغالب، على نحو ما فعلوا فى الفخر والهجاء بأحداث من تاريخ القبائل. ولذلك هم لا يحكون القصص بل ثمة رمز إليه فقط(٧). ومادام الأمر يتعلق بحكايات خرافية فإنه ليس من النادر أن ينبثق عنها أمثال بحيث إن السامعين، حتى إن لم تكن القصة كلها معروفة لهم، فإنهم يستطيعون أن يستخلصوا من المثل المتعلق بها معنى الأبيات. وهكذا قارن الشاعر الهذلى المخضرم أبو العيال فى قصيدة هجاء الشخص الذى توقع مدحاً ولكنه حصد لوماً بالنعامة التى ذهبت حسب

---

(٦) حول الحكايات الخرافية قارن كارل بروكلمان C. Brockelmann: Fabel und Tiermärchen der älteren arabischen Liter- (الحكايات الخرافية وأساطير الحيوان فى الأدب العربى القديم) atur, Islamica 2 (1926), 96-128.

(٧) Grun Wirk 210-213 = كتاب جرونيباوم: مدي الحقيقة في الشعر العربي المبكر، السابق ذكره.

حكاية خرافية تعليلية، ينبغى أن توضح فقدَ أذ نها، لعمل قرون ولكن قطعت أذنها فقط (ديوان الهذليين بتحقيق كوزجارتن ٥/٧٣ ـ ٦، وبتحقيق فراج ٤٢٢، البيتان ٥ ـ ٦):

أو كالنعامة إذ غدَتْ من بيتها ليُصاغَ قرناها بغير أذِين

فاجتُثَتْ الأذنان منها فانتهتْ صلماءَ ليست من ذوات قُرونِ

المثل المتعلق بذلك هو: «ذهبت النعامة تطلب قرنين فاجُتث أُذناها»، ومعناه: تطلب عندى الخير بمنازعتك إياى فرجعت مجدوعاً. ويمكن أن تحكى الخرافة مزخرفة زخرفة أعمق للغاية.

فقد رمز أمية بن أبى الصلت فى بيت (ديوانه بتحقيق شولتهس ١٢/٣٠ وبتحقيق السطلى ٧/٣):

بآيةِ قام ينطق كلُّ شيءٍ وخافَ أمانةَ الديك الغرابُ

إلى حكاية خرافية توضح خفارة الديك[٨]. تنادم وفقاً لها ديك وغراب، ثم انصرف الغراب وترك الديك لصاحب الحانة رهناً. ولما لم يرجع الغراب وجب أن يظل الديك لدى صاحب الحانة الذى استخدمه خفيراً[٩].

---

(٨) للبيت علاقة بمقطوعة، غير أن كلمة (بآيةِ) تشير إلي أن أمية لم يستمر في حكي القصة في أبيات مفقودة.

(٩) F. Schulthess: Umajja b. Abi-ṣ Ṣalt, Orientalische Studien Th. Nöldeke gewidmet, Gieβen 1906, I, 71-89, bes. 82 يحكي أمية القصة (ديوانه بتحقيق شولتهس ٣٧/٣٢ ـ ٥١؛ وبتحقيق السطلي ١٠١/٢٢ـ٣٧) مرة أخري بصورة أكثر تفصيلاً، حيث يشير فقط إلي رهان الديك في الحقيقة، والغراب فضلاً عن ذلك يفر بسترة الديك التي كان قد استعارها لرحلة الحج.

164 /بيد أنه هناك أيضاً حيث حاول الشاعر أن يقدم مضمون القصة عبر أسطر عدة، أى أنه من الواضح أنه هو نفسه يعتقد أنه ينبغى أن يحكى القصة، فقد أغفل مع ذلك معلومات كثيرة إلى حد أن الأبيات مع فقدان مصادر أخرى ربما ظلت غير مفهومة. ويبدو أن الشعراء قد صارعوا جنس القص الغريب عنهم، ولم يكونوا قادرين على بناء القصص بحيث يقدموا المعلومات كاملةً وفى تسلسلها الصحيح. ولذلك تهوى فى حكايات مشكلة فى قصائد بالنسبة لإحساسنا من جهة الكم فى الغالب، بقوة من إطار سائر القصيد إلى حد أن المستعربين الأوربيين كان لديهم شكك كبير فى صحة هذه الفقرات. وهكذا عدّ آلفارت(١٠) قصيدة النابغة التى يتكون جزء كبير منها من إعادة حكاية الحية والإنسان(١١) القصيدةَ غير الشعرية والأبرد إلى حد بعيد فى كامل القصيدة، وصرح بأنها غير صحيحة (منحولة). ولا يحتج آلفارت فى ذلك بافتقارها للجودة، بل بالرواية السيئة أيضاً. أما الحجة المذكورة أخيراً فلا تُفند. وفيما يتعلق بالجودة يجب فى الحقيقة أن يضع المرء نصب عينيه أن النابغة لا يؤثر فى غيرها أيضاً إلا تأثيراً قليل الإقناع، حيث يحاول أن يركب فى قصائده عناصر قص (يعد آلفارت هذه المواضع كلها فى الحقيقة أيضاً منسوبة). وكان لدى شعراء آخرين كما سنرى الصعوبات ذاتها.

خاطبت قصيدة النابغة رفاقه فى القبيلة، الذين يناصبونه العداوة على غير توقع

---

(١٠) AhlwAecht 48 – مقالة آلفارت المهمة W. Ahlwardt: Bemerkungen über die Aechtheit der alten arabischen Gedichte, Greifswald 1872 (ملحوظات حول صحة القصائد العربية القديمة).

(١١) قارن هاوسرات Vgl. A. Hausrath: Aesopische Fabeln, München 1944 s. 64 - 67 = Nr. 54 (حكايات خرافية أسوبية). وينبه إلي الأصل اليوناني للحكايات الخرافية كل من نولدكه في: E.Wiedemann: Beziehung zwischen Tier und Mensch =WiedBez Tier Me 370 فيدمان: علاقات بين الحيوان والإنسان. وإحسان عباس في: ملامح يونانية في الأدب العربي بيروت ١٩٧٧، ٧٣.

(دواوين الشعراء الستة الجاهلين بتحقيق آلفارت ٦/١٥ ـ ١٨، وديوان النابغة بتحقيق شكري فيصل ٦/٤٧ ـ ٩، ١١ ـ ١٦، ١٨ ـ ٢٠، وبتحقيق أبو الفضل إبراهيم ٦/٢٨ـ١٨)(١٢):

وإنيْ لألقى من ذَرى الضِّغْنِ منهم   وما أصبحت تشكوُ من الوجدِ ساهِرَهْ
كما لَقِيَتْ ذاتُ الصفَا من حليفها   وما انفكتِ الأمثالُ في الناس سائرهْ
فقالت له: ادعوك للعقلِ وافياً   ولا تَغْشيني منك بالظلم بادِرَهْ
/فواثقها بالله حين تَرَاضيَا   فكانت تَديه المال غِبّا وظاهَرهْ ١٦٥
فلما توفّى العقلَ إلا أقلّه   وجارتْ به نفسٌ عن الحق جائِرهْ
تذكّر أنّى يجعلُ الله جُنّةً   فيصبحَ ذا مال ويقتُلَ واتَرهْ
فلمّا رأى أنْ ثَمّرَ اللهُ مالَه   وأثّلَ موجوداً وسدّ مفاقِرهْ
أكبّ على فأسٍ يُحِدُّ غُرابَها   مُذكّرةٍ من المعاول باترهْ
فقامَ لها من فوق جُحرٍ مُشيّدٍ   ليقتلها أو تُخطىء الكفّ بادرَهْ
فلما وقاها اللهُ ضَربةَ فأسِه   وللبَرِّ عينٌ لا تُغَمِّضُ ناظرَهْ
فقال: تعالىْ نجعل الله بيننا   على ما لنا أو تُنجزى لي آخرَهْ
فقالت: يمينَ اللهِ أفْعلُ إنني   رأيتُك مسحوراً يمينُك فاجرَهْ
أبَى لي قبرٌ لا يزالُ مُقابلي   وضربةُ فأسٍ فوق رأسي فاقِرَهْ(*)

---

(١٢) قارن حول القصيدة مقالة آلفارت «ملحوظات حول صحة الشعر العربي القديم» ص ١٣٢ ـ ١٣٥.

(*) حديث الحية والفأس من مشهورات أمثال العرب، والقصة مرجزة في المثل العربي السائر: كيف أعاودك وهذا أثر فأسك.

فالخرافة يفتقر فيها إلى البداية: وهى أن حية كانت قد قتلت رجلاً، فقرر أخوه أن يأخذ له بالثأر، وذهب إلى الحية التى عرضت عليه أن تدفع له الدية.

ومما لا يقنع إلا بقدر ضئيل أيضاً هو عرض النابغة للنادرة عن حكاية خرافية بدوية رواها فى عجالة، الذى يبدو أنه هو نفسه لم يجيده (دواوين الشعراء الستة الجاهليين بتحقيق آلفارت ٣٢/٥ ـ ٣٦، وديوان النابغة بتحقيق شكرى فيصل ٢٧/١ ـ ١٣، وبتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ٣٢/١ ـ ٣٦):

احكُمْ كحكمِ فتاة الحى إذ نظرتْ ... إلى حَمامٍ شِراعٍ واردِ الثَّمَدِ
يَحُفُّه جانبا نيقٍ وتُتبِعُهُ ... مثلَ الزجاجةِ لم تُكحلْ مِن الرَّمَدِ
قالت: الا ليتما هذا الحَمام لنا ... إلى حمامتنا ونصفُه فَقَدِ
فحسَّبُوه فألفَوْهُ كما حَسَبَتْ ... تسعًا وتسعين لم تَنْقُصْ ولم تَزِدِ
/فكمَّلَتْ مائةً فيها حمامتُها ... واسرعتْ حِسبةً فى ذلك العَدَدِ ١٦٦

ولم يصنع النابغة خطأ حسابياً فقط، إذ لم تطر إلى موضع الماء ٩٩ حمامة بل ٦٦ حمامة (س= ٦٦ ؛ ٦٦ + $\frac{٦٦}{٢}$ +١ = ١٠٠)(*). فقد أفسد بوجه خاص الملحة أيضاً من خلال عدم جعل الفتاة تذكر المجموع النهائى ١٠٠، بل كملت هى نفسها. ولكن مادامت الفتاة لم تذكر المجموع النهائى، يظل عدد الحمام المرئى جزافياً، ولا يوجد عمل رائع. إنى أريد أن أرى فى حيرة العرض إشارة إلى الصحة أكثر من إشارة إلى الانتحال، ولقد كان خطأ حسبة النابغة معروفاً لفقهاء اللغة المتأخرين. ومن الصعب أن يفترض أنها بث فى فمه عن عمد شيئاً خطأ من جهة المضمون.

(*) رأيت أنه من الأفضل للقارىء أن أعرّب له المعادلة التي ذكرها المؤلف وهي:
$(x + x_z + 1 = 100 ; x = 66)$ (المترجم)

وحتى شاعر مثل أمية بن أبى الصلت الذى جرّب باستمرار بحكايات خرافية ومواد من الكتاب المقدس، كان تمكنه من تقنية العد ناقصاً للغاية. فقد قدم أمية الحكاية الخرافية الموجودة لدى ارسطوفان (الطائر بيت ٤٧١ وما بعده) للهدهد الذي دَفَن قبل خلقِ العالم أمّه الميتة على رأسه، ولذلك كانت له رائحة سيئة، قدمها على النحو الآتى (ديوان أمية بن أبى الصلت، بتحقيق شولتهس ٢٥/٥ ـ ٩، وبتحقيق السطلى ١٠/ ٥ ـ ٩):

غَيْمٌ وظلماءُ وغيثُ سحابةٍ ... ازمانَ كَفّنَ واستراد الهُدْهُدُ

ينعى القرارَ لأمّه ليُجِنّها ... فبنى عليها فى قفاهُ يَمْهَدُ

مَهْداً وطيئًا فاستقل بحمله ... فى الطير يحملهُا ولا يتاوَدُّ

من أمّه فَجُزى بصالح حملها ... ولداً وكلّف ظهره ما يَعْقِدُ

فتراه يَدْلح ما مشى بجنازةٍ ... فيها بما اختلف الجديدُ المسندُ(**)

لم يقل أمية بادىء الأمر من الذى لفه الهدهد فى كفن، ولم يورد الأم إلا فى البيت التالى، ولم يذكر بما جُوزى الهدهد. لقد نقلت ذلك من حكاية نثرية للجاحظ(١٣)، وقد أُوردت فى جملة(١٤) يصعب فهمها. ولم يذكر سبب/ الحكاية الخرافية التعليلية أيضاً، الرائحة الكريهة للطائر. وفى الواقع من اللافت للنظر أن ١٦٧

(**) أثبت هنا النص حسبما ورد في تحقيق آخر وهو تحقيق د. سميع جميل الجبيلي، فقد قرأ الأبيات بشكل فضل. كما أن ثمة حول القنزعة التي علي رأس الهدهد، فهي عند العرب ثواب من الله تعالي علي ما كان من برّه لأمه، لأن أمه لما ماتت جعل قبرها علي رأسه، فهذه القنزعة عوض عن تلك الوهدة.

(١٣) GähHay EHär III. 510.511 = الحيوان للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون.

(١٤) تقوم ترجمة شولتهس علي نص غير محتمل من ناحية الوزن. ولم تحل بعد أيضاً تصحيحات باور للنص كل المشكلات: E.Power: (The Poems of) Umayya b. Abi -ṣ- Ṣalt, MUSJ 1 (1906), 197-222;5 (1912), 145 - 195 , bos. 168 -169 (قصائد أمية بن أبي الصلت)

الرواية سيئة جداً، وربما سقطت بعض أبيات. ويجب أيضاً أن يحسب المرء لذلك حساباً عند صور إعادة مفهومة بالكاد دون معرفة الأصل لقصص من الكتاب المقدس على يد أمية (الخطيئة، نوح والسفينة، تضحية اسحق).

ونجد لدى الشاعر النصراني عدى بن زيد الذى عاش فى بلاط اللخميين فى الحيرة بناءً أكثر وضوحاً فى قصصه المأخوذة من الكتاب المقدس. ولذلك يوثر عرضه فى الحقيقة تأثير قص جاف إلى حد ما. ويقدم هنا بداية تأريخه للخلق (ديوان عدى ابن زيد بتحقيق المعيبد ١٠٢/١-١١، وترجمة جابريللى فى مقالته عن عدى بن زيد شاعر الحيرة ٨٥ - ٨٦، وترجمة هيرشيرج فى مقالته: الخطيئة فى الشعر العربى القديم، بشكل جزئى ص٢٤):

اسمع حديثًا كما يومًا تُحَدِّثُهُ	عن ظهر غيبٍ إذا ما سائل سَألا
ان كيف ابدى إلهُ الخلق نعمتَه	فينا وعرَّفنا آياته الأُولا
كانت رياحًا ذا عُرَانيةٍ	وظلمةً لم يَدَعْ فتقاً ،لا خَلِلاِ
فامر الظلمةَ السوداء فانكشفت	وعَزَل الماء عمَّا كان قد شغلا
وبَسَط الأرضَ بسطًا ثم قَدَّرها	تحت السماء سواءً مثلَ ما فعلا
وجعل الشمسَ مِصراً لاخَفاءَ به	بين النَّهارِ وبين الليل قد فَصَلا
قَضَى لستةِ ايام خليفتَهُ	وكانَ آخرها انْ صوَّرا الرَّجُلا
دعاه آدمَ صوتًا فاستجابَ له	بنفخةِ الروحِ فى الجسم الذى جَبِلا
ثُمَّتَ اورثَهُ الفردوسَ يَعْمُرُها	وزوجُهُ صُنْعَةً من ضلعه جَعَلا
لم يَنْهَهُ ربُّهُ عن غير واحدةٍ	من شَجرٍ طيِّبٍ؛ أنْ شَمَّ او اكلا
فكانت الحيةُ الرقشاءُ إذْ خُلِقَتْ	كما تُرَى ناقةً فى الخَلْقِ او جَمَلا

وبينما من المؤكد أننا مع القصص من الكتاب المقدس يجب أن نفترض أصلاً أجنبياً، ومع الحكايات الخرافية من المحتمل ذلك، فإن الحكايات عن حياة القبيلة(١٥) هى عربية خالصة. /وهكذا لم تكن مشكلة وجوب العمل بمادة أجنبية مطروحة هناك ١٦٨
على الشعراء، وبرغم ذلك فقد كانت لديهم هنا أيضاً مصاعب، كما تبين قصة الفتاة البدوية لدى النابغة. وهكذا فقد كان فيما يبدو شكل القص هو الذى مهَّد للمشكلات وليس المضمون الأجنبى.

وقارنَ طرفة حبَّه لسلمى بحب المرقش الأكبر سناً لأسماء فقدم فى هذه المناسبة إعادة قاصرة لرواية المرقش التى لم تكن قد وَجَدَتْ بعد فى زمن طرفة بالتأكيد التوسيع المتأخر(١٦)، بحيث يمكن الا يؤاخذ طرفة على التفصيلات المفقودة. على أية حال ربما كان يهم السامع أيضاً بالتأكيد حين تحكى تفصيلات بوجه عام، مثل لماذا ركب المرقش إلى سرو (وهو المكان الذى كانت قد تزوجت فيه أسماء)، ،على أى نحو مات هناك. وتقول أبيات طرفة (دواوين الشعراء الستة الجاهليين بتحقيق آلفارت ١٣/١٣ـ ١٩ , ٢٢، وديوان طرفة، بتحقيق سليجسون ١٦/١٣ـ ١٩؛٢٢، وترجمة جرونيباوم فى «مدى الحقيقة فى الشعر العربى المبكر ص ١١٧):

---

(١٥) لقد جرب عدي بن زيد في هذه الموضوعات أيضاً، كما في قصة خُذيمة بن الأبرش وزنوبيا، جابريللي F. Gabrieli: Elementi epici nell'antica poesia araba, La Poesia epica ela sua formazione, Roma 1970 751-758, bes. 755-756 (عناصر ملحمية في الشعر العربي القديم).

(١٦) معلومة عن المضمون في ResAbr I 55-56 = ريشر: مختصر تاريخ الأدب العربي. R.Blachère: Remarques sur deux élégiaques arabes du VIe siècle J. - C., Ar 7 (1960), 30-40= (ملحوظات حول شاعري رثاء عربيين في القرن السادس الميلادي).
يظن بلاشير في منتخباته أن بداية رواية المرقش لم تتجاوز العصر الأموي ويعد أبيات طرفة منحولة.

وقد ذهبتْ بعقلِك كُلُّه ... فهل غيرُ صيدٍ أحرزتْهُ حبائلُهْ

كما أحرزتْ أسماءُ قلبَ مُرقِّشٍ ... بحُبٍّ كلمعِ البرقِ لاحت مخايلُهْ

وانكح أسماءَ المراديُّ يبتغي ... بذلك عوفٌ أن تُصابَ مقاتلُهْ

فلما رأى أنْ لا قرارَ يُقِرُّهُ ... وأنَّ هوى أسماءَ لابُدَّ قاتلُهْ

تَرحَّلَ من أرضِ العراقِ مُرقِّشٌ ... على طربٍ تهوي سِراعاً رواحلُهْ

إلى السروِ أرضٍ ساقهُ نحوها الهوى ... ولم يدرِ أن الموتَ بالسروِ غائلُهْ

فَغُودرَ بالفردين أرضٍ نطيَّةٍ[١٧] ... /مسيرةِ شهرٍ دائبٍ لا يواكلُهْ ١٦٩

فوجْدي بسلمى مثلُ وَجْدِ مُرقِّشٍ ... بأسماءَ إذلا تَستفيقُ عواذلُهْ

وفى رأى فون جرونيباوم حقق الشعر العربى القديم مرة واحدة فقط مستوى قصيدة درامية حقيقية: فى قصيدة الأعشى فى السموءَل الوفى بالعهد.[١٨] يتحدث كاسكل أيضاً عن قصيدة درامية[١٩]. فهو لم يرَ فى الحقيقة القائلة إن الأعشى لم يُورد قائد الجيش المعادى له عند ظهوره، بل بعد ثلاثة أسطر عرضاً كخطاب فى كلام مباشر، ولم يعرف المرء إلا قبل النهاية بقليل أن السموءَل لم يترك ابنه ليموت بسبب المحتمى به، بل بسبب أسلحته (دروعه) فقط(*) - أية مهارة للشاعر بل عناصر واعية للجذب[٢٠]. ولدى هنا شك قوى، بل يبدو لى أنه يوجد هنا ضعف فى التأليف.

---

(١٧) في رواية المرقّش ترك مرافق المرقّش الشاعرَ المنهك من آلام الحب والرحلة انهاكاً تاماً قبل بلوغ الهدف في حفرة.

(١٨) Grun Krit Dich22 – جرونيباوم في كتاب: النقد وفن الشعر، السابق ذكره.

(١٩) Cas Mai A'šā 797 – كاسكل في مقالته: ميمـل الأعشي، السابق ذكرها.

(*) واختار أن يحفظ وديعته من الدروع، حتي لا تكون سبة فيه، وكان لعهده وفياً غير غدار.

(٢٠)Cas A ' šā 133-134 – مقالة كاسكل عن الأعشي رقم ٦٠٢٥ في دراسات استشراقية في تكريم ج. ليفي ديلافيرا، روما ١٩٥٦، ١/١٣٢ـ ١٤٠.

تقول أبيات الأعشى (ديوانه بتحقيق جابر = وبتحقيق محمد حسين ٢٥/٥ـ ١٤؛ ١٦ ـ ١٩، وترجمة بصورة جزئية لدى فرايتاج فى أمثال عربية ٢/٨٢٩ ـ ٨٣٠):

كُنْ كالسموءَل إذ سارَ الهُمامُ له ... فى جَحْفَلٍ كسوادِ الليلِ جَرَّارِ
جارُ ابن حَيَّا[٢١] لمن نالَتْهُ ذِمَّتُهُ ... اوفى وامنعُ مِن جار ابن عَمَّارِ
/بالأبلق الفردِ من تيماءَ منزِلُهُ ... حِصنٌ حصينٌ وجار غيرُ غدارَ ١٧٠
إذ سَامه خُطَّتي خَسْفٍ فقال له ... مهما تَقُلْهُ فإنىٌ سامعٌ حارِ
فقال ثُكْلٌ غدرٌ انت بينهما ... فاختر ،ما فيهما حظٌ لمختار
فَشَكٌ غيرَ قليل ثم قالَ له ... اذبحْ هديَك إنى مانعٌ جارىَ
إنَّ له خَلَفاً إن كنتَ قاتلَهُ ... وإنْ قتلتَ كريماً غير عُوَّارِ
مالاً كثيراً ،عِرْضاً غير ذى دنسٍ ... وإخوةَ مِثلَه ليسوا باشرارِ
جَرَوا على ادب منى بلا نَزَقٍ ... ولا إذا شمرتْ حربٌ باغمارِ
وسوف يُعقبُنِيه إن ظفرت بهِ ... ربٌّ كريمُ وبيضٌ ذات اطهارِ

---

(٢١) أترجم خلاف الرواية العربية بأكملها مع كاسل في مقاله عن الأعشي الذي يري في الجار الحامي، أي السموءل وفي ابن حيًا المأمور بالحماية. ففي رأي كاسكل كان ابن حيًا يهودياً آخر، كان قد عهد بأسلحة إلي السموءل؛ فقد جيش للحرب ضده لاسترجاعها القائد الغساني الحارث، وحاول أن يبتزه بالتهديد بقتل ابنه الموجود في محبس الحادث، ويفهم من الرواية العربية أن الجار هو المأمور بالحماية، ويتطابق ابن حياً مع السموءل. وربما كانت الترجمة وفقاً لها هي:
ومن نال عهد (ابن حيا) ولجأ إلي جواره، فهو آمن إلي منعته ووفائه أكثر من جوار ابن عمار. وربما كان الحامي وفقاً لها لم يذكر بالاسم. وقد أدخلت الرواية النثرية للقصيدة هنا فيما بعد امريء القيس، الذي أودع في طريقه إلي القسطنطينية دورعه لدي السموءل وقد نحلت قصيدة لامريء القيس في وفاء السموءل بعد ذلك أيضاً.

فـقــالَ تَقَـدِمــةً إذ قــامَ يقــتُلُهُ … أَشْـرِفْ سـمـوءَلُ فـانظُرْ للدّم الجـارى

القــتلُ ابنَك صـبـراً أو تجىءُ بهـا … طـوْعــــاً فـــــانكرَ هذا أىُّ إنكـارِ

فَشَكَ أوداجَهُ والصدرُ فى مضض … عليــــه منطوياً كـــاللذع بالـنّارِ

واخــتــار ادراعَـهُ أنْ لا يُسَبَّ بهـا … ولم يكنْ عـهَـدُه فــيـهـا بخَـتّـارِ

وفى النهاية يجب أن نقرر أن الشعر العربى القديم نادراً فقط ما قام بمحاولة أن يعالج مواد القص، وأنه حيث يفعل ذلك لديه صعوبات كبرى مع تقنية القص. فإذا كان لأولئك النقاد الحق فى اعتبار كل الأمثلة التى أوردتها منسوبةً فإن اللوم بالحيرة لا يقع على الشعراء العرب القدامى بل على الناحلين لشعرهم بعد قرن أو قرنين. وربما يعنى ذلك أن العرب آنذاك أيضاً لم يكونوا قادرين على أن يعالجوا بصورة موضوعية مواد القص معالجة شعرية.

وفى العصر الإسلامى تزايدت الحكايات فى الشعر ببطء، فقد تزينت واستقلت مناظر الحب الموجودة من قبل فى الفخر على يد عمر بن أبى ربيعة ومن جاء بعده.
وأشير إلى أنه فيما بعد أحياناً أيضاً حُوِّلت مواد ملحمية ذات أصل أجنبى فى الغالب
إلى شعر/ . وفى الواقع لزم أن نستخدم لذلك المزدوجة أو أية أنماط مقطعية أخرى ١٧١
للقصيدة، إذ لم تكن القافية الواحدة مناسبة للعروض الأطول (انظر ما سبق ص ٥٨ من الأصل). غير أنه لن يُتطرق هنا إلى شعر ملحمى يمكن أن يقارن بإنجازات اليونانين أو الفرس.

وعلى النقيض من القص الذى لم يستطع الشعراء العرب أن يتصادقوا معه كليةً،

فقد حَظِيَ الحوار[٢٢] بدءاً من العصر الأموى فى قصائد الحب بوجه خاص بهوى كبير. وفى سياق الحوار يذكر باستمرار اسم عمر بن أبى ربيعة الذى لم يدع الحبيب والحبيبة يجريان أحاديث حية بعضهم مع بعض فقط، بل الحبيبة أيضاً مع صاحباتها ،والسعاة مع شريكى الحب. وبادىء الأمر ربما يكون هذا التقرير مثيراً للدهشة، لأن الحوار جزء أساسى من القص حقاً: إذ يخبر عبر حديث. ولكنه أعطى للشاعر فرصة أن يقسم خبراً مستمراً إلى وحدات صغرى، وأن تتخلله خاصة ردود فعل ذات مضمون ذاتى، بحيث يمكن أن تتضمن صور الكلام المفرد مرة أخرى تجاوراً مشابهاً للأسلوب البلاغى والمشهدى (الحدثى)، على نحو ما كان الشاعر قد حصله من القصائد.

ولم يعرف الحوار ازدهاراً له إلا فى العصر الأموى، ومع ذلك فإنه لا يخلو الشعر العربى القديم منه كليةً. وفى الواقع نادراً فقط ما تطور حديث متبادل حقيقى. فقد كان الأكثر شيوعاً هو نمط الكلام والكلام المضاد، حيث كان الكلام فى الغالب قصيراً، ويُستخدَم فقط فى إعطاء الشاعر الفرصة فى الكلام المضاد أن يعرض موقفه. من هذا النمط خاصة صور لوم الأعداء وعتاب الحبيبات وتأنيب اللائمات الشاعر وردودهم. ولا ينتهى الأمر فى ذلك دائماً إلى حوار بالمعنى النحوى، بل يمكن أن تقع فى الاعتراض فى كلام مباشر الإجابة فى بقية القصيدة. .هكذا أعطى اعتراض الخصم فى: «ليشكر أحلى إن لقينا من التمر» الفرصة للشاعر راشد بن شهاب اليشكرى لأن يؤكد فقط من خلال الهجاء نصائحه إلى قبيلته يشكر (انظر ما سبق ص ٦٥ من الأصل). وبدأ ربيعة بن مقروم بناءً على كلمات الحبيبة: قالت: إنه شيخ كبير، فخراً دون أن يصدره بـ «فقلت» (انظر ما سبق ص ٨٠ من الأصل). .ولم تكن قصائد الرثاء فى النادر إجابات عن الكلام المباشر للساعى: سقط ن. ن (ميتاً) دون أن يوصف هو نفسه بأنه كلام مباشر / (انظر ما سبق ص ١٢١ ـ ١٢٢).

---

(٢٢) حول الحوار قارن Bench Poét 162-163 – كتاب بن شيخ: الشعر العربي السابق ذكره.

وشرح تأبط شراً فلسفته فى الحب بناءً على نصيحة الأقرباء لمن اختارها: «وقالوا لها لا تنكحيه!» (انظر ما سبق ص ١٣٩ من الأصل). ويمكن أن يقدم اللوم كذلك بصورة غير مباشرة وتعقبه الإجابة مباشرة: حين بدا ذلك، وكأن ناقته أنَّت من الإجهاد، خاطبها الأعشى مباشرة: لا تشتكى إلىّ ألمَ النِّسعْ! » حتي يصور الهدف من الركوب، وهو المانح (أهل الندى) (انظر ما سبق ص ٧٦ من الأصل). ونجد كلا الجزءين فى كلام مباشر فى قصيدة رثاء لأبى ذؤيب لابنه، فعلى سؤال أميمة: ما لجسمك شاحباً منذ ابتذلت (فى الحزن)؟» أجاب الشاعر ببقية القصيدة فى كلام مباشر (فأجبتها: أما لجسمى أنه أودى بَنى...) (انظر ما سبق ص ١٢٥ ـ ١٢٦ من الأصل). وذهب حاجب بن حبيب فى نقاشه مع زوجته حول بيع فرسه خطوة أخرى أبعد، فقد انتهى فيه إلى تبادل أطول للكلمات (المرأة بصورة غير مباشرة ـ الشاعر بصورة مباشرة ـ المرأة بصورة مباشرة ـ الشاعر بصورة مباشرة)، قبل أن يُقدِّم فى كلامه الأخير همَّه الخاص، وهو يصف الفرس/ (انظر ما سبق ص ٦٩ ـ ٧٠ من الأصل). ١٧٢

وبينما كان تفسيرى للحوار فى الأمثلة الحالية أسلوبياً أساساً ـ يرى الشاعر فيه شكلاً لإدخال حواره الذاتى ـ يفسر ج. ى. هـ. فان جلدر[٢٣] G.], H. van Gelder الحوارات تفسيراً أقرب إلى التفسير النفسى: فالشاعر يخوض معارك داخلية، ينقل فيها جزءاً من جدله إلى شخص آخر (اللائمة، المحبوبة، الصاحبين فى مناظر الأطلال). وهكذا لا يقدم شخص واحد الرؤى المتعارضة. ويشرح فان جلدر على نحو مشابه التبادل الشائع بين الأشخاص (الالتفات) فى الشعر العربى القديم: يريد أن يجزىء نفسه إلى ملاحظ وملحوظ (مشاهِد ومشاهَد). ولا أعد ذلك مستحيلاً أن هذا الباعث يؤدى كذلك دوراً فى اختيار شكل الحوار. ومن المؤكد أن الشاعر يريد أن

---

(٢٣) The abstracted Self in Arabic poetry, JAL 14 (1983). 22 - 30 (النفس المجردة في الشعر العربي).

يجزىء أحاسيسه، حين يخاطب نفسه أو يجعلها تخاطبه[٢٤]. وفى الواقع انتهى الأمر فى ذلك فيما مضى بالكاد إلى الحوار الحقيقى. فقد كانت القصيدة كلها أحياناً من جهة الشكل / خطاباً إلى النفس التى خوطبت فى البداية بالنداء. وفى هذه الحال ١٧٣ يستطيع الشاعر إما بعد طلب موجز إلى النفس ليعرف من الحزن والخوف... إلخ أن يقدم همه الخاص على نحو معتاد ـ كما فعل ذلك أوس بن حجر فى قصيدة رثاء (ديوانه بتحقيق جابر، رقم ٢٠، وبتحقيق محمد يوسف نجم، رقم ٢٦) ـ وإما أن يستطيع أن يوجه القصيدة من الناحية المضمونية أيضًا إلى النفس، كما فعل ذلك عبدالله بن رواحه، شاعر النبى ﷺ فى طلب إلى النفس ألا تخشى الموت (ديوانه بتحقيق باجودة ٨٧، ١).

وخطا خطوة أخرى أولئك الشعراء الذين يتحدثون بادىء الأمر عن أنفسهم، ويبدأون بـ«قلت لنفسى» كلاماً مباشرًا اقصر أو أطول، مثل عامر بن الطفيل حتى يعلل التخلى عن حرب لا أمل فيها (ديوانه بتحقيق ليال ١١/١١):

أقول لنفسٍ لا يُجاد بمثلِها ... أقِلّى المراحَ إننى غيرُ مُقْصِرِ

ويخاطب أبو ذؤيب قلبه فى قصيدة غزل (ديوان الهذليين بتحقيق يوسف هل

---

(٢٤) قارن أيضاً جولدتسيهر I. Goldziher: Die Zurechtweisung der Seele Studies in Jweish literature issued in honor of K. Kohler, Berlin 1913 (تهذيب النفس) = Gol Ges Schr V 279 - 284 = جولدتسيهر: الأعمال الكاملة. وفي الواقع أبيات أُمية التي أودرها جولدتسيهر في رأي فرانك كامنتسكي في رسالته I. Frand Kamenetezky: Untersuchungen über das Verhältnis der dem Umaj ja b. Abī ṣ Ṣalt zugeschriebenen Gedicht zum Qorān; Kirchhain 1911 = Phil. Diss. Königsberg v. 1911, 48. (بحوث حول علاقة القصائد المنسوبة إلي أمية بن أبي الصلت بالقرآن)، غير صحيحة أو مشكوك في صحتها.

٢/٥ ـ ٦، وديوان الهذليين بتحقيق عبدالستار فراج ٤٢، بيت ٥ ـ ٤، وبيت ٦، وترجمة ريناته يعقوبى فى مقالتها: بدايات شعر الغزل العربى ص ٢٣٩):

عصانى إليها القلبُ إنّى لأمرهِ   سميعٌ فما أدرى أرشدٌ طِلابُها؟

فقلت لقلبى: يالك الخيرُ إنما   يُدَلّيك للموتِ الجديدِ حِبابُها

صار الخطاب إلى النفس أثيرًا جدًا، فوُضِعَ فهمُها المتبادل فى الغالب فى الجملة الفرعية، فى قصائد فرقة الخوارج الإسلامية. أشهرها تشجيع قطرى بن الفُجاءة لنفسه (إحسان عباس: ديوان شعر الخوارج ١/١١٤، ونولدكه: مختارات من داووين عربية قديمة ٩١، ٥، وحماسة ابى تمام ط. بولاق ١/٥٠، ١ وترجمة روكرت ١/١٢ وبلوخ: حول شعر الحكمة العربى القديم ص ٢١٤):

اقول لها وقد طارتْ شَعَاعًا   من الأبطال وَيْحك لن تراعى[٢٥]

ويجعل الشاعر الهذلى أبو صخر القلب يجيب ويسلم بالهزيمة أمام حجج الشاعر. الأمر يدور هنا حول حالة من حالات قليلة للغاية فى بداية حوار (فلهاوزن فى الجزء الأخير من قصائد الهذليين ١١/٢٥٤، ١٤ ـ ١٥، وديوان الهذليين، بتحقيق عبدالستار فراج ٩٣٤، بيت ١، ٩٣٥، وبيت ١٤ ـ ١٥).

/ وكانت الحال المعكوسة، وهى أن النفس هى التى تبدأ الحديث، نادرة للغاية، ١٧٤
وتَعَقُّل النفس لدى النابغة كلب الصيد من خلال كلماتها عن تهور مميت (انظر ما سبق ص ١٠٧ من الأصل). وكذلك لدى الشاعر المخضرم ابن مقبل كان حيوان، هو البقر

---

(٢٥) أمثلة أخرى بكلام وفق فعل القول، إحسان عباس ١٢٩/ ١ ـ ٢، ٢٠٤/٣، ٢٣١/١ وفي النداء فقط ٥٢/١، ١٠٣/ ٨ ـ ٩، ١٠٩/١، ٢٦٣/١.

مثل: أقول لنفسي حين طال حصارها   وفارقها للحادثات نصيرُها

الوحشى،ما خاطبته النفس (ديوانه بتحقيق عزة حسن، الملحق ٣٢/٣٨)، فى حين يجعل زهير قلبه يبدأ الحديث، فصرفه بذلك عن التفكير فى الحبيبة (ديوانه بتحقيق أحمد زكى العدوى ٢٩٦، ١).

وقد دخل حيوان أحيانًا بدلاً من النفس. واستُخْدِم الحديث مع الحيوان بوجه عام لتأكيد الأحاسيس أكثر من عرض تضاربها. فقد تبادل الشاعر الهذلى صخر الغَىّ فى أبيات فى تليد المتوفى (ابنه) مع حمامة أحاسيس الحزن (ديوان الهذليين بتحقيق كوزجارتن ١٧/ ١ ـ ٥، وبتحقيق عبدالستار فراج ٢٩٣، بيت ١ ـ ٢٩٤ وبيت ٥):

وما إن صوتُ نائحةٍ بليلٍ ... بسَبْلَلَ لا تنامُ مع الهجودِ
تَجَهَّنا غاديين فساءلتنى ... بواحدها وأسأل عن تليدى
فقلت لها فأما ساقُ حُرٌّ ... فبان مع الأوائل من ثمودِ
وقالتِ لن ترى أبدًا تليدًا ... بعينك آخرَ العمرِ الجديدِ
كلانا رَدَّ صاحبَه بيأسٍ ... وتأنيبٍ ووجدانٍ بعيدِ

ويظهر الحديث مع الحمامة أو طيور أخرى فيما بعد فى شعر الغزل خاصة. الشاعر الأموى الخليفة الوليد بن يزيد طرح أمله، وخيبة أمله فى حوار مع طائر (ديوانه بتحقيق جابريللى ٧٤/ ١ ـ ٦، وشعر الوليد، تحقيق حسين عطوان ٦٧/ ١ ـ ٦، وترجمة بلاشير فى مقالته: الأمير الأموى الوليد الثانى بن يزيد ودوره الأدبى ص ١١٩، وكتاب زيرنك: حياة الخليفة الأموى الوليد بن يزيد وشعره ص ٥٨):

خَبَّرونى أن سَلمَى ... خرجتْ يومَ المُصَلَّى
فإذا طيرٌ مليحٌ ... فوقَ غُصنٍ يتَفَلَّى

قلتُ: من يعـــرفُ سلمى قـــــــال: هـا ثُـمَّ تَـعَـلَّـى

قلتُ: يـا طيــــرُ ادنُ منـى قـــــــال: هـا ثُـمَّ تَـدَلَّـى

قُلتُ: هل أبصـــرتَ سلمى؟ قـــــــال: هـا ثُـمَّ تَـوَلَّـى

فنكا فى القلبِ كَلْمـــاً بـــاطـنــاً، ثُـمَّ تَـعَـلَّـى

(قالها الوليد حين بلغه أن سلمى بنت سعيد بن خالد خرجت فى يوم عيد).

وتقابل أمثلة الحوار الحالية التى تستخدم جميعها فى إعطاء الشاعر الفرصة أن يعرض أفكاره فى حوار ذاتى أو أن يجزىء أو يعكس أحاسيسه، /تلك التى وظيفتها ١٧٥
أساسًا القص، وتقدم حديثًا بين فردين ـ ليسا خاليين فقط ـ ونجد تلك المحادثات الحقيقية بوجه خاص فى مناظر الحب فى الفخر. ففى معلقة امرىء القيس ترد إجابة مباشرة للشاعر على قسم لفاطمة قُدِّم بصورة غير مباشرة وإجابة مباشرة للشاعر أيضًا على الكلام المباشر لُعنيزة (انظر ما سبق ص ٨٦ من الأصل). وكانت مناظر حوار كهذه بلا شك المنطلقَ لحوارات فى شعر الغزل الأحادى الموضوع فى العصر الأموى. وصارت أكثر شيوعًا لدى الشاعر الهذلى المخضرم أبى ذؤيب الذى أدى كما بينت ريناته يعقوبى، فى غير ذلك أيضًا دورًا حاسمًا فى تطور قصائد الحب (الغزل)[٢٦]. وتعرض نهاية التطور قصائد فيها تبادل مستمر بين قلتُ، وقالتْ. مثل ما نُسِب إلى وضّاح اليمن، ويعرض هنا فى ترجمة شعرية لريشر O. Rescher (الأغانى ط. ١ ٦/٣٥، ٢٢ ـ ٣١، وط. ٣ ٦/٢١٦، ٧ ـ ١٦، وط. ٤ ٦/٢٠٣، ١٩ ـ ٢٠٤، ٩، وترجمة ريشر فى كتابه:

---

(٢٦) Jac Anf Ġaz 234, 247 = ريناته يعقوبي: بدايات شعر الغزل العربي: أبو ذيب الهذلي.

مختصر تاريخ الأدب العربى ١٦٩ ـ ١٧٠)[٢٧]:

Ich: Oh liebe Raudh, lass' dir von mir doch sagen:
Ich kann der Lieb' zu dir mich nicht entschlagen.
Sie: Wag's nicht, in unser Haus dich einzuschleichen!
Des Vaters Eifersucht wahr' dich vor (kecken) Streichen.
Ich: Er wird schon nicht zu jeder Zeit aufpassen.
Tut's Not, kann ich mich auf mein Schwert verlassen.
Sie: Es wehrt des Schlosses Zugang dir das Tor.
Ich: So klimm' als kühner Klett'rer ich empor.
Sie: Des Meeres Flut umspült die Zitadelle.
Ich: So teile ich mit starkem Arm die Welle.
Sie: Und sieben Brüder auf der Lauer liegen.
Ich: Bin Mann's genug, sie alle zu besiegen.
Sie: Auch lagert zwischen uns ein starker Leu.
Ich: Ich selbst bin ja ein Löwe, meiner Treu!
Sie: Es schaut ein Gott auf uns zu jeder Zeit.
Ich: Gott ist ja gnädig und, hoff' ich, verzeiht.
Sie: Nun setz' ich keinen Einwand mehr entgegen,
weißt du ja alles mir zu widerlegen.
Drum also komm', mein Lieber, in der Nacht,
wenn Niemand mehr von unsern Leuten wacht!
Fall über uns gleich einem linden Tau,
wehrt ja dein Kommen weder Mann noch Frau!

---

(٢٧) يُذكِّر شكل التبادل بين قلتُ ـ قالتْ بقصائد الهجاء الفاحشة في الرجز، التي تظهر نمط الحوار ذاته (انظر ما سبق ص ٤٦ من الأصل) ـ وأشهر مثال علي ذلك ينبغي أن يرجع إلي سنة ٦٤١م للأغلب العجلي الذي سقط في معركة نهاوند، الذي هجا فيه مدعيي النبوة الكذابين مسليمة وسجاح، قارن أولمان شعر الرجز ص ٢٢ . وإذا ما نسبت أبيات الحب المستشهد بها هنا إلي وضاح بالتأكيد أيضاً، فيمكن أن يفترض بناءً علي أبيات الهجاء أن الحوار الطويل قد وسِّع تماماً في نهاية عصر المخضرمين. ولكن بديهي أن صحة أبيات الأغلب لا تعلو علي كل شك. ومن جهة تاريخ التطور يعرض حوار قلت ـ قالتْ بالتأكيد نقطةالنهاية. وحسبما توضع هذه النهاية يجب علي المرء أن يستمر في زحزحة التطور المتقدم أو يمكنه أن يمده.

أما النص العربى فهو:

يا روضُ جيرانكم الباكرُ فالقلب لا لاهٍ ولا صابرُ
قالت ألا لا تلحَنْ دارَنا إن أبانا رجلٌ غائرُ
قلتُ فإنى طالبٌ غِرَّةً منه وسيفى صارمٌ باترُ
قالت فإن القصرَ من دوننا قلت فإنى فوقه ظاهرُ
قالت فإن البحرُ من دوننا قلت فإنى سابحٌ ماهرُ
قالت فحولى إخوةٌ سبعةٌ قلت فإنى غالبٌ مَاهرُ
قالت فليثٌ رابضٌ بيننا قلت فإنى أسدٌ عاقرُ
قالت فإن اللهَ من فوقِنا قلت فربّى راحمٌ غافرُ
قالت لقد أعييتَنا حُجّةً فأتِ إذا ما هجعَ السامرُ
فاسقُطْ علينا كسقوط الندَى ليلةَ لا ناهٍ ولا زاجرُ

وإلى جانب مناظر الحب قُدِّمت أيضًا أجزاء النص فى الشعر العربى القديم - طالما يريد المرء أن يعدها صحيحة - أحيانًا حوارات، كالحديث بين الحية وطالب الثأر لدى النابغة (انظر ما سبق ص ١٦٤ - ١٦٥ من الأصل) وبين السموءَل والحارث لدى الأعشى (انظر ما سبق ص ١٦٩ - ١٧٠ من الأصل).

وقد وقع الحوار بوصفه شكلاً من أشكال التعبير الشعرى فى الزمن العربى القديم فى المطالع أيضًا، ولكن تبين نظرة فى العصر الأموى الذى قدم الأمثلة الأخيرة أنه سرعان ما استمر تطور البدايات العربية القديمة.

الفصل الثانى عشر

الواقع والخيال فى الشعر العربى القديم

١٢ـ الواقع والخيال فى الشعر العربى القديم

/يعد الشعر العربى القديم واقعيًا بوجه عام. وثمة مسألة خلافية وهى هل وُجد ١٧٧
فيه خيال أيضاً؟ فى رأى ف. هاينريش W. Heinrich[١] أنه افتُقِر إلى هذا فى الشعر العربى. ويتجه ى. ك. بورجل J.C. Bürgel[٢] اتجاهًا مخالفًاله. غير أن الأمر لا يتعلق فى الخلاف كما سنرى بمضمون الشعر العربى الذى يتفق حوله كلا المؤلفين، بل بحد كلمة خيال.

بيد أنه يجب ابتداءً أن نتوقف قليلاً عند واقعية الشعر العربى القديم! فهو يوصف بأنه واقعى لأن الشاعر يصف فى المقام الأول ما يمكن أن يدرك إدراكًا حسيًا. ويركز الإدراك فى ذلك بقوة على التفاصيل. وإذا ما عُرضت التفاصيل خاصة جاز ألا يكون تعليلها فى هبة الملاحظة الحادة للعربى، بل فى أن الموضوعات الموصوفة كانت معروفة للسامع البدوى أيضًا كما هى معروفة للشاعر بحيث إن الشاعر لم يستطع أن يقدم شيئًا جديدًا إلا من خلال تفاصيل ـ معروضة ما أمكن بواسطة مقارنة قوية التعبير (انظر ما سبق ص ١٠٥). فإذا وصف الشاعر أحداثًا فإنها تكون فى الغالب قد صارت عرفية بقوة إلى حد أن الحدث ككل كان معروفًا للسامع أيضًا، ومن ثم كان التفصيل هنا أيضًا هو المهم.

---

(١) Hei A Dich Gr Poet 43 - 46; 56 - 68 = كتاب هاينريش: الشعر العربي وعلم الشعر اليوناني، بيروت ١٩٦٩.

(٢) نقد كتاب هانيريش Hei A Dich Gr Poet في مجلة ZDMG 125 (1975) 174 - 176: ومقالة بورجل: Bürg Best Dich Lüg 86 : أحسـن الشعر أكذبه في مجلة Oriens 23/4 (1974), 7 - 102.

ولاتعنى الواقعية الموصوفة فيما سبق أن الشاعر كان عليه أن يظل فى إطار الواقعية التاريخية، أى لا يجوز له أن يصف إلا أحداثًا وقعت حقيقة، وموضوعات موجودة فعلاً بالشكل الذى وصفت به. وكان من المسموح له الإبداع فى محيط ما هو ممكن. والسؤال هو هل عايش شاعر مناظر الغزل أو الحرب التى عرضها حقيقة، وهل صدقت أوصاف الجمل التى عرضها على جمله كلها فعلاً؟ لا يجابُ عليه بتحديد
178 واقعية الشعر العربى القديم. / ومما يشك فيه فى النسيب بوجه خاص أن الشاعر أراد أن يصف أحداثًا صادقة.

وقد نُوقش فى الدراسات العربية هل يتعلق الأمر مع الأسماء المذكورة للحبيبات فى النسب بأسمائهن الحقيقية، وهل وقع حقًا فى الأماكن المذكورة فى النسيب ما وصفه الشعراء. ويقابل ج مولر G. Muller[3] بين أسماء النساء الواردة فى الشعر العربى القديمة وأسماء النساء الواردة فى الشعر فى العصر الأموى الذى عد فيه من غير المستساغ أن تُفضح امرأة بذكر اسمها فى قصيدة الحب، بالنسبة لأسماء الحبيبات الحقيقيات. وقد قام غ. إسماعيل[4] بدراسة إحصائية لأكثر أسماء الحبيبات شيوعًا. فإذا ما قارن المرء قائمته التى يذكر فيها سلمى أو سليمى (يرد لدى عشرة شعراء) وأسماء/ سُميَّة (لدى ستة شعراء)، بالأسماء الواردة فى قوائم النسب لابن الكلبى، فإنه يجب أن يقرر أن سلمى/ سليمى (٣ مرات)، وأسماء/ سُمَيَّة (٤ مرات) لا تقع هناك فى المقدمة على الإطلاق. ويجعل العدد المنخفض الإحصاء يبدو كأنه غير ذى دلالة خاصة.

ولكن يمكن مع ذلك أن يفترض مع إسماعيل أن الأسماء الواردة على نحو أكثر شيوعًا قد صارت عرفية فى الفترة العربية القديمة. على الأقل قد فهمها العرب أنفسهم على هذا النحو فيما بعد، حين قال أبو نواس على سبيل المثال (ديوانه تحقيق

---

(٣) MülLab 26 = مقالة مولر السابق ذكرها أنا لبيد وهذا هدفي.
(٤) Ism Qas 274 - 280 = كتاب غ. إسماعيل: القصيدة العربية.

آلفارت ٤/٩، وتحقيق آصف ٢٣٥، ١، وتحقيق الغزالى ٦، ١٠ وتحقيق إيفالد فاجنر ٣، ١/٩ وترجمة فاجنر لديوان أبى نواس (Ü Wag A Nau):

لتلك أبكى، ولا أبكى لمنزلةٍ ... كانت تَحُلّ بها هِندٌ وأسماءُ

وقد عد النقاد العرب أيضًا مثل ابن رشيق(٥) الأسماء بأنها خيالية.

أما أسماء الأماكن فى الشعر العربى القديم فقد اختيرت فى العادة بحيث كانت دالة، أى أن متجولاً قد تخلف عن الركب ليصفها وصفاً دقيقاً(*). ومن ثم يظن أو. تليو(٦) U. Thilo أنه بمساعدة أسماء الأماكن يمكن أن نجرى تغييرات فى الأبيات وأن نحدد عدم صحة بيت ما. بيد أنه لم ينتج بعدُ عن أن أسماء الأماكن قد اختيرت اختياراً ذا دلالة أن الأمر يتعلق بأماكن توقف أو طرق تجوال حقيقية. فكل المؤلفين الذين عزوا إلى أسماء الأماكن أهمية جوهرية أو اشتقاقية يجب الا يُسلّموا بذلك(٧) /وحتى حين أقف من هذه التحويرات لأسماء الأماكن موقف المتشكك فإنى أريد مع ١٧٩

---

(٥) I Raš 'Um II 121 - 122 = كتاب ابن رشيق القيرواني (العمدة).

(*) هذه إضافة مني إلي النص لأن المؤلف استخدم تعبير: daß Itinerar auf einer Streche Lag.، وهو يعني أن شخصاً ما تأخر عن ركوب مواصلة ما، فتوفرت لديه الفرصة ليري المكان بدقة وإمعان.

(٦) Die Ortsnamen in der altarabischen Poesie, Wiesbaden 1958, 12 - 13 (أسماء الأماكن في الشعر العربي القديم).

(٧) كذا بلوخ الذي يري في أسماء الأماكن في الأصل طريق رحلة الرسول الذي حوَّر (أي الطريق) بشكل ثانوي بداية إلي أماكن توقف المحبوبة (انظر ما سبق ص ٨٢ من الأصل). ويمكن لكل المؤلفين أيضاً الذين درسوا أسماء الأماكن دراسة اشتقاقية للبحث عن البنية العميقة للقصائد، ألا يروا في أسماء الأماكن أماكن التوقف الواقعية. قارن حول ذلك ما سبق ص ١٥٨ من الأصل، وكتاب ميقل: A. Miquel: Le Désert dans la poésie pré-islamique: La Mu'allaqa de Labid, GT 23 (1975), 191 - 211, bes. 208 (الصحراء في شعر ما قبل الإسلام: معلقة لبيد) الذي يقرر أن أسماء الأماكن في معلقة لبيد ليست لها في الغالب أهمية حقيقية.

ذلك أن أفترض أن بعض أسماء الأماكن لم تختر إلا للوزن والقافية، حيث بذل الشاعر فى الحقيقة جهداً فى أن يدرج إمكانات جغرافية فى أبياته(٨).

ويجب أن ننطلق من ذلك إلى أن العرف قد قيِّد الشاعر بقوة داخل إمكانية تصوير ما عايشه حقًا، وأجبر العرف الشاعر على أن يصف الأشياء على نحو ما تطلبت. وهكذا وجب على الشاعر أن يبدى حزنه عند رؤية آثار الحبيبة، حتى وإن لم يشعر به. وفى قصائد المدح لم يُقَدَّر الممدوح لشخصه بل بوصفه مثالاً ذا خواص شخصية ثابتة(٩). هذا الميل لتقديم أشخاص غير أحياء، بل اختصارهم فى نموذج أرجع جارثيا جوميز E. Garcìa Góḿez(١٠) سببه إلى أن الحديث عن عدم صدق الشعر العربى (قال عنه النقاد العرب «الكذب»). ومع ذلك فلم يكن البعد عن الحقيقة وليد النشاط الإبداعى للشاعر أو خياله، بل انبثق من عكس ذلك: ضرورة العرض بواسطة أنماط متكررة سابقة، يجب أن تستخدم أيضًا وإن لم تتطابق مع الحقيقة.

---

(٨) لم يحدث هذا إلا فيما بعد لدي شعراء أندلسيين، زيّنوا أبياتهم بأسماء أماكن في شبه الجزيرة العربية حتي يفوا بالعرف، قارن Gol Abh Ar Ph 18 = كتاب جولدتسيهر السابقة الذكر: مقالات حول فقه اللغة العربية.

(٩) يتحدث هاموري HamArt 23 - 24 في كتابه السابق ذكره عن نقل الممدوح من الواقع إلي طقس شعري لكرم تاريخي ـ. لقد كان شعراء المدح بلا شك علي وعي بالواقع المفقود لتصويراتهم المثالية. ولذا تحدث ابن الرومي في إشارة إلي آية قرآنية عن كذب الشعراء (سورة ٢٦ (الشعراء)/ ٢٢٤ ـ ٢٢٦) (ديوانه بتحقيق حسين نصار ١٨/ ١ ـ ٢):

يقولون ما لا يفعلون مسبةً ... من الله مسبوبٌ بها الشعراءُ
وما ذاك فيهم وحده بل زيادةٌ ... يقولون ما لا يفعلُ الأمراءُ

(١٠) Convencionalismo e insinceridad en La poesía arabe, And 5 (1940), 31 - 43, bes. 33. (العرف وعدم الصدق في الشعر العربي).

/ وأدت العُرفيـة إلى أن الشـاعـر كانت لديه صعـوبات فى أن يعبـر أسـاسـاً عن ١٨٠
تجارب وقعت خارج إطار الموضوعات التقليدية. فقد كان الحديث فى فصل: الشروط الاجتماعية للشعر العربى القديم (انظر ما سبق ص ٣٠ ـ ٣١ من الأصل) عن أن بعض مجالات الحياة لم يتطرق إليها الشعر العربى القديم(١١).

فثمة شعراء، اختلف مجال خبرتهم بالفطرة عن آخرين، كانوا مجبرين على أن يتظاهروا إلى أبعد حد بخبرات حتى يتواءموا مع العرف الذى قدم لهم بداهةً أيضًا مادة التظاهر. هكذا فى قصائد الشاعر الضرير بشار بن برد، الذى عاش فى فترة الانتقال من الحكم الأموى إلى الحكم العباسى، فكان الحديث عما يرى والألوان الجميلة مثلما هو لدى شعراء آخرين، فلم يستخدم مقارنات بصرية أقل من أقرانه(١٢).

وسرت العرفية فى المقام الأول على القصيدة. وكان الشاعر فى القصيدة أحادية

---

(١١) قارن أيضاً Grun Wirk 106 - 109 (أي كتاب جرونيباوم: مدي الحقيقة في ا لشعر العربي المبكر)، و338 - Grun Isl Mit 337 (أي كتاب جرويتباوم: الإسلام في العصور الوسطي).

(١٢) أ. رومان A. Roman: A propos des Vers des yeux et du regard dans l'oeuvre du poète aveugle Baššār b. Burd, MUSJ 46 (1970/1). 419-514, (فيما يتعلق بأبيات عن العيون ونظرة في أعمال الشاعر الضرير بشار بن برد). وقارن أيضاً الأمثلة لدي أ. غديرة A. Ghedira: La Fréquence du mot ʿayn/oeil dans les poemes de Baššār l'aveugle, Ar 28 (1981), 1-37, bes. 16: IL parle comme un voyant"- (شيوع كلمة عيون في قصائد بشار الضرير) (يتحدث كشخص مبصر). ويمكن أن نعلم بمثال صارخ أيضاً من الأدب الفارسي المتأخر. فقد صار التغني بحب الغلمان في العصر العباسي مألوفاً إلي حد أن المرء نفسه إذا قصد فتاة استخدم ضمائر المذكر (علي التذكير) ليظل داخل العرف. قارن كتاب فاجنر عن أبي نواس ١٧٩ و٣٠٩.

وأمكن للشاعرة الفارسية مَهْسَتي (في القرن الثاني عشر الميلادي) أن تنظم تبعًا لجنسها أن تنظم دون شك قصائد غزل في الرجال. ومع ذلك حتي تصدع للعرف تتطلب أغلب قصائدها أن تكون رجلاً، يحب غلاماً. وهكذا فقد وجد من أجل العرف تغير مزدوج للواقع. قارن ماير: مهستي الجميلة: F. Meier: Die schöne Mahsati, I, Wiesbaden 1963, 98-99، وثمة أشياء أخري عن العرف هناك ص ٩٣ ـ ٩٨.

الموضوع أكثر حرية بعض الشىء (انظر ما سبق ص ٧٠ ـ ٧١ من الأصل). ولكن يمكن فى القصيدة أيضًا أن تُتضمن من وقت إلى آخر معايشة حقيقية مادام يراعى ما قدمه العرف.

ولما كان العرف قد تطور آخر الأمر عما هو نمطى فى حياة البدو، فإنه سوف تدور الحياة الحقيقية أيضًا فى إطاره فى الغالب. وقد تضمن بالتأكيد الفخر بوجه خاص بضع مناظر معايشة للحرب، بيد أنه يمكن ألا يكون هناك غناء فى حالة فردية عن التأمل فى أحداث تاريخية.

وعلى العكس من ذلك فقد قدم شكل الشعر العربى الإمكانية النظرية أيضًا،
/لأن يشار إلى معايشة واقعية فى مجال الإبداع الشعرى، وذلك حين يضع ذلك فى ١٨١
المقارنة. وهكذا يمكن أن يعايش حقيقة منظر الصيد الذى ورد فى تشبيه للجمل بالحمار الوحشى، ولكن ظهر فى قصيدة برغم تقنية الوصف الوقعية فى مجال المتخيل.

وبالنسبة للعرب تقع مسألة صدق (Wahrhaftigkeit) الشعر، وكذبه (Lugenhaftigkeit) فى المقام الأول داخل البلاغة. ويتعلق الأمر بإلى أى مدى سمح للشاعر بالاستعارة (Metapher) والتخييل، والمبالغة (Hyperbel). ويدور الأمر هنا فى الواقع حول الكذب لأن البطل الذى وُصِف فى الاستعارة بأنه أسد ليس أسدًا حقيقة. وحين جعلت الخنساء الشمس تتكسف لموت أخيها[١٣]، فإن الشمس لم تفعل ذلك بسبب الحزن، على نحو ما أجرى بطريقة خيالية، بل بسبب السُّحُب القادمة إليها. وحين يوصف الممدوح بأنه العَدْل، فمن المؤكد أنه قد وُجِد فى الحقيقة الأكثر عدلاً. وقد

(١٣) RhodHan 20 ff = مقالة رودوكناكس: الخنساء ومراثيها السابق ذكرها.

استحسن النقاد العرب «كذب» الشعراء هذا بشكل مطلق. فقد تغاضوا عن اللوم الأخلاقى لكذب الشعراء فى القرآن (سورة ١٦ (النحل)/ الآيات ٢٢٤ ـ ٢٢٦) كما فعل الشعراء أنفسهم ذلك(١٤).

ومع الاستعارة والتخييل نكون قد جاوزنا مجال ما هو ممكن فى الحقيقة؛ لأن الأسد لا يقود جيشًا والشمس لا تحزن. غير أن كليهما ليس إلا تعبيرين مجازين لما هو ممكن فى الواقع: وهو قوة البطل وحجم الحزن، ولكن الآن كيف هى الحال مع تصوير مجريات الفعل وأشياء غير مجازية، غير ممكنة فى مجال التجربة الإنسانى؟ هنا ينبثق لدى هاينريش مفهوم الخيال، فى حين أن الخيال أيضًا بالنسبة لبورجل هو العرض الشعرى للمتخيل الذى يقع بلاريب فى مجال الممكن. إنه هنا ليس الموضوع الذى نقحم أنفسنا فيه فى الخلاف (انظر ما سبق ص ١٧٧ من الأصل) حول مسألة التعريف غير أن الحد بين التعريفين يبين على نحو معقول الخط الفاصل بين ما يستطيع الشاعر العربى أن يصوره وبين ما لا يستطيع: ما صوره الشاعر العربى لا يجب أن يكون صادقًا، بمعنى أنه قد حدث من الناحية التاريخية، فهو يمكن أن يوجد، ولكن لا يجب
أن يقع فى مجال/ ما عايشه فى عالمه. وعلى النقيض من ذلك لا يتجاوز إلا نادرًا الحد ١٨٢
إلى التخيلى المحض، فى عالم الخيال، الذى يحدث فيه ماهو غير ممكن فى العالم الواقعى. هذا الحدّ خطّه أيضًا الناقد العربى حازم القرطاجنى (المتوفى سنة ١٢٨٥م)، حين قرر أنه يرد لدى العرب «اختلاق إمكانى» (اختلاق فى مجال الممكن)، وليس

---

(١٤) قارن: BürgBestDichLüg – مقالة بورجل: أحسن الشعر أكذبه السابق ذكرها، وبخاصة مقالة ريناته يعقوبي R. Jacaobi: Dichtung undLüge in der arabischen Literaturtheorie, Isl 49 (1972), 85-99 (الشعر والكذب في النظرية الأدبية العربية).

«الاختلاق الامتاعى» (اختلاق فى مجال ماهو غير ممكن). هذا الأخير لا يرد إلا لدى اليونانيين(١٥).

هذا الخط الفاصل لا يثير الدهشة، لأن «اختلاق ماهو غير ممكن» موجود فى آداب أخرى، فى الغالب فى الأساطير والحكايات الخرافية، أى فقط فى أنواع من القص التى افتقر إليها إلى أبعد حد فى الشعر العربى (انظر ما سبق ص ١٧٠ ـ ١٧١ من الأصل)(١٦). حتى حيث قدم، كما هى الحال لدى أمية بن أبى الصلت أو عدى بن زيد، ما هو تخيلى فى القصائد من جهة الموضوع، كان ذلك بالنسبة للشاعر صاحب العقيدة حقائق تاريخية استقى مضمونها من الرواية، ولم يختلقه. ولا يرجع إليه سوى إلباسه شكلاً شعريًا. ومع ذلك لم يفتقر أيضًا إلى الخيال بمفهوم هاينريشس فى الشعر العربى كليةً.

ويصدق ذلك بوجه خاص حين تشرع حيوانات فى الكلام(١٧)، كما عرفنا ذلك مرارًا: الذئب مع صعلوك وحيد (انظر ما سبق ص ١٤١ من الأصل)، والحية مع الآخذ

---

(١٥) HeiADich GrPoet 46; 65 = كتاب هاينريشس W. Heinrichs: Arabische Dichtung und griechische Peotik (الشعر العربي وعلم الشعر اليوناني).

(١٦) من المحتمل أنه قد أضيف في العصر الإسلامي مانع آخر، فقد أنكر الإسلام علي الإنسان بخلاف الباريء أي قدرة علي الخلق. قارن فون جرونيباوم: الأسس الجمالية للشعر العربي Grunkrit Dich 130-150، وله أيضاً Idéologie musulmane et esthétique arabe, SI 3 91955), 5-23, Hei A Dich GrPoet 35-43 (العقيدة الإسلامية وعلم الجمال العربي). ويصدق هذا نظرياً علي الشاعر أيضاً. ولكن إلي أي مدي تجعل العقيدة مسؤولة عن أن العرب برغم محفزات من الفرس الذين لم تعيقهم العقيدة، نادراً ماتناولوا مضامين تخيلية في شعرهم، أمر من الصعب بالتأكيد أن يتفق عليه. وقد جعل اللوم الأخلاقي للكذب في القرآن أيضاً في إمكان الشعراء، كما رأينا، ألا يسجلوا إلا حقائق تاريخية.

(١٧) UllWolf 137 = كتاب أولمان عن: الحديث مع الذئب، السابق ذكره.

بالثأر (انظر ما سبق ص ١٦٤ ـ ١٦٥ من الأصل)، والحمامة مع الباكى الحزين، والطائر الصغير (عصفور) مع عاشق ولهان (انظر ما سبق ص ١٧٤ من الأصل). وفى عصر متأخر تحدثت أيضًا المناديل التى أرسلت إلى العشاق، بواسطة نقوش وضعت عليها.

(الموشى للوشاء، تحقيق برونوف ١٧٥، ٧ ـ ٨، وترجمة روزنتثال فى: أربع مقالات حول الفن والأدب فى الإسلام ٩٢ ـ ٩٥)(١٨):

/ انا منديلٌ مُحِبٌ لم يزل   ناشفًا بى من دموعٍ مقلتيهِ ١٨٣

ثم أهدانى إلى محبوبةٍ   تمسحُ القهوة بى من شفتيهِ

حتى الآن كان الحديث عن تصوير حقائق وموضوعات تاريخية ممكنة، وغير ممكنة. ما هى الحال الآن فى مجال الأحاسيس والمشاعر؟ فى رأى ريناته يعقوبى(١٩) كان وصف الحالة النفسية فى الشعر العربى القديم نادرًا. فبدلاً من التصوير المباشر للطبيعة النفسية أبْرِزَ أثرُها. وهكذا وصف الشاعر الدموع، بدلاً من الحزن، والأرق والقلق فى الليل، بدلاً من آلام الحب. وقد عرفنا أمثلة هذا النمط مرارًا من قبل (انظر ما سبق ص ٧١ ـ ٧٢، و٩٤، و٩٧ من الأصل). وكان للغة الشعر العربى القديم إلى جانب أيضًا معجمُ مفردات أيضًا يمكنها به ان تصف الأحاسيس وصفًا مباشرًا. وبالنسبة للحب، والشوق، والحزن، والألم، والخوف، والعزاء، والكبرياء وجدت مفردات استخدمها الشعراء كثيرًا. وكذلك عرف الشعراء الأعضاء بوصفها موطن الأحاسيس (القلب، والباطن، والصدر، والكبد، والنفس) التى ذكرت فى الغالب أيضًا. وقد جمع ك.

---

(١٨) هناك أبيات أخري مشابهة.

(١٩) Jac Stud Qas 38-39 = كتاب ريناته يعقوبي: دراسات حول شعرية القصيدة العربية القديمة السابق ذكره، و Jac Cam Sec 18 = مقالتها: جزء الجمل في قصيدة المديح، ا لسابق ذكرها.

دلجليش K. Dalgleish[٢٠] بالنسبة للأعشى مواضع كثيرة، يُقدم منها هنا موضعان هما: (ديوانه بتحقيق جاير = ديوانه بتحقيق محمد حسين ٢/١٢):

وبانتْ وقــد أورثتْ فى الفــؤا   د صَدْعًا على نأيَها مستطيرا

أو (ديوانه بتحقيق جاير = وبتحقيق محمد حسين ٢/٦٤):

وريعَ الفــؤادُ لعِــرفــانِهــا   وهاجتْ على النفس أذكــارَها

وكانت الاستعارة أو التشبيه إمكانية أخرى للتعبير عن الأحاسيس وبالنسبة للأولى يمكن أن يستخدم «صدع فى الفؤاد» فى بيت الأعشى المستشهد به آنفًا، وبالنسبة للثانى بيت عنترة (دواوين الشعراء الجاهليين بتحقيق آلفارت ٢/٧، وترجمة ريشر فى إسهامات فى الشعر العربى ٨، ١، ص ٥٢، ٢١ ـ ٥٣، ١، وريناته يعقوبى: دراسات فى شعرية القصيدة العربية القديمة ٣٨):

فمالتْ بى الأهواءُ حتى كأنمّا   بزَنْدَين فى جَوفى من الوَجْدِ قادحُ

واستطاع الشاعر أيضًا أن يصور الموضوع أو الحدث المولد للإحساس بكلمات محركة إلى حد أن السامع شاركه فى إحساسه الداخلى[٢١].

---

(٢٠) Dalg Asp EmA 'shā - مقالة دلجليش: بعض جوانب تناول العاطفة في ديوان الأعشي.

(٢١) إلي أي مدي كانت تلك هي الحال بالتفصيل من الصعب أن يكون في ا لإمكان أن يقرر ذلك لأنه لم يبت فيه. ويستشهد جرونيباوم في Grun Wirk 67-78 مقالة مدي الحقيقة في ا لشعر العربي المبكر، ببعض قصائد متعلقة بالموضوع في رأيه. ويتوقف الكثيرهنا علي الترجمة. فحين تترجم كلمة: جميل إلي anmutig (لطيف) فإن ذلك يرتبط بأحاسيس أكثر مما لو ترجمت إلي "schön".

184 / وأخيراً استطاع الشاعر أن يعثر على صورة عاكسة لأحاسيسه. كان ذلك نادرًا أيضًا بشكل واضح فى الشعر العربى القديم. واستُخْدِم مشهد الطبيعة الموصوف من قبل الشاعر العربى القديم فى المقام الأول فى استثارة استنتاجات خاصة بالخواص الأخلاقية للشاعر أو الأشخاص الممدوحين وليس بأحاسيسه. وكلما كانت حال الطقس سوءًا كانت اليد المبسوطة للممدوح أجدر بالثناء. وكلما كانت حفرة الماء التى نزل عندها الشاعر أكثر ملوحة، كان تقدير شجاعته المستدل عليها باجتياز القفار أعلى(٢٢). ونجد مداخل للتوازى بين الطبيعة والشاعر على مستوى الإحساس بادىء الأمر فى التشبيه، ذلك حين اشتكى متمم بن نويرة قائلاً (المفضليات ٦٧/٤١، ٤٤، وترجمة نولدكه فى كتابه: إسهامات فى معرفة شعر العرب القدامى ١٠٩):

وما وَجْدُ أظآرٍ ثلاثٍ روائمٍ   أصبْنَ مجرًا من حُوَارٍ ومَصْرَعا

بأوْجَدَ منى يومَ قامَ بمالكٍ   مُنادٍ بصيرٌ بالفراقِ فأسمعا

وفى النسيب نجد لدى عمرو بن كلثوم بيتًا شديد الشبه به فى تركيبه (شرح التبريزى للقصائد العشر الطوال، تحقيق ليال، ١١١، بيت ١٧، وشرح المعلقات السبع للزوزنى تحقيق حمد الله ٢٤٢، بيت ١٩، شرح القصائد السبع الطوال للأنبارى، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ٣٩٤، بيت ١٥):

فما وَجَدَتْ كوجدى أمُّ سَقْبٍ   أضلَّتْه فرَجَّعَتِ الحنينا

---

(٢٢) Grun Wirk 179 – مقالة جرونيباوم عن مدي الحقيقة في الشعر العربي المبكر، السابق الذكر، و GrunKrit Dich 29 – كتاب جرونيباوم: النقد وفن الشعر، السابق ذكره. و Hie A Dich GrPoet 68 – كتاب هايدريش: الشعر العربي وعلم الشعر اليوناني، السابق ذكره.

ولم يعد يجعل التشبيه صريحًا، إذا ما وُضع سلوك الحيوان والإنسان ببساطة متجاورين، هكذا حين نادت الحمامة «ساق حُرة»، وصخر الغَيّ يدعو ابنه المتوفى تليدًا (ديوان الهذليين، بتحقيق كوزيجارتن ١٦/٢٣، ٢٥؛ وتحقيق عبدالستار فراج ٢٩٢ بيت ٢٣ و٢٥):

وذكّــــرنى بكاى على تليـــدٍ   حـمـامـةُ مَـرٍّ جـاوبتْ الحـمـامـا

تُنادى ســاقَ حُــرٍّ وظِلتُ أدعــو   تليــدًا لا تبــينُ به الكلامـــا[٢٣]

/ ومن المؤكد أن الحيوانات المتوحشة التى صادفها الشاعر الصعلوك قد زادت ١٨٥
من إبراز إحساس الوحدة أكثر من أنها كانت دليلاً على شجاعته (انظر فيما سبق ص ١٣٩ ـ ١٤١ من الأصل). وجعلت الأحاسيس فى الأحاديث مع الحيوانات بوضوح أكثر قوة (انظر ما سبق ص ١٧٤ من الأصل). وعرف نقل الأحاسيس الخاصة إلى الطبيعة زيادة فى التخييل، حين جعلت الخنساء الجبال تتصدع لموت أخيها، والأرض تتزلزل والشمس تتكسف[٢٤]. وفى الحقيقة لم تجد الخنساء فى ذلك من يشابهه، ربما لأنه يمكن أن يُرى فى ذلك انتهاك للمشاهد الأخروية فى القرآن الكريم.

---

(٢٣) يشبه بوضوح بين بكاء الشاعر أو ندائه في عصر ما قبل الإسلام وهديل الحمامة، كما لدي النابغة، (دواوين الشعراء الجاهليين تحقيق آلفارت ٢٩/ ٤ ـ ٥، وديوان النابغة بتحقيق شكري فيصل ٤٤/ ٤ ـ ٥، وبتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ٢٣/ ٤ ـ ٥) وطرفة بن العبد (دواوين الشعراء الجاهليين، تحقيق آلفارت ١١/١٤، وبتحقيق سليجسن ٦/١٤).

(٢٤) Rhod Ḫan 20-21 = كتاب رودوكناكس عن الخنساء ومراثيها السابق ذكره، و Grun Krit Dich 35 = كتاب جرونيباوم: النقد وفن الشعر السابق ذكره، قارن أيضاً فيما سبق ص ١٨١ من الأصل. ويوجد أيضاً إسقاط للأحاسيس الخاصة حين تبدو الأرض للشاعر مقفرة، مادامت المحبوبة ليست هناك، قارن ريناته يعقوبي: Time and Reality in nasīb and ghazal JAL 16 (1985), 1-17, وبخاصة ص ٨ (الزمن والواقع في النسيب والغزل).

وفى العصر الإسلامى أدرج عالم النباتات أيضًا فى وصف الأحاسيس، وتعد قصيدة مطيع بن إياس (المتوفى سنة ٧٨٥م) الموجهة إلى نخلتى حلوان، قصيدة مشهورة، فيها وازى بين ألم الانفصال فى المستقبل وأمله. وتقدم هنا فى ترجمة روكرت (مقالة جرونيباوم: ثلاث قصائد عربية من العصر العباسى الأول ٧١/ ١ ـ ٦، ٩، وترجمة روكرت لحماسة أبى تمام، رقم ٢٧٣ الهامش):

أسعدانى يا نخلتى حلوان ... وابكيا لى من ريب هذا الزمانِ(٢٥)

واعلما أن ريبه لم يزل يفـ ... ـرِّق بين الألاف والجيرانِ

ولعمرى لو ذقتما ألم الفر ... قة قد أبكاكما الذى أبكانى

أسعدانى وأيقنا أن نحسًا ... سوف يلقاكما فتفترقانِ

كم رمتنى صروفُ هذه الليالى ... بفراق الأحباب والخُلاّنِ

غير أنى لم تلق نفسى كما لا ... قيت من فُرقة ابنة الدهقانِ

وبرغمى أن أصبحتْ لا تراها الـ ... ـعينُ منى وأصبحتْ لا ترانى

Helft mir, o ihr beiden Palmen Holwan's [25],
helft mir weinen ob der Zeit Verdruß!
Wißet ihr nicht, daß die Zeit beständig
Leben und Lebendge trennen muß!
Fühlet ihr wie ich den Brand der Trennung,
euch wie mir auch flöße Thränenfluß.
Helft mir, und laßt für gewis euch sagen,
daß auch euch einst trennt des Schicksals Schluß.
Oft schon traf der Tage Lauf mit Trennung
mich von Freundesblick und Liebeskuss.
Doch nie traf mein Herz ein Schlag wie heute,
da das Pächterskind ich missen muß,
die, o Leid, mein Auge nicht kann sehen,
und sie kann nicht hören meinen Gruß.

---

(٢٥) مخاطبة الشجر في غير هذه القصيدة أيضاً ليست نادرة.

فى الأمثلة الحالية أسقط الشاعر أحاسيسه على الطبيعة، غير أن الطبيعة يمكن أن تثير الأحاسيس أيضًا. / ويمكن للمرء أن يرى مثل هذه الإثارة فى تأثير آثار منازل ١٨٦ المحبوبة فى الشاعر فى النسيب. بيد أن منظر الطبيعة فى الأطلال لم يستثر الإحساس بشكل مباشر، بل إنه قد أحيا تذكر المحبوبة التى أيقظت من جهتها إحساس الألم. ولم يستخدم النباتات والحيوانات التى تظهر إلى جانب الآثار إلا فى الوصف الدقيق للمكان أيضًا. ويُحكم على الحنين إلى الأوطان على نحو مماثل، وهو الذى صار فى فترة إسلامية مبكرة موضوعًا للشعر[٢٦]. وهنا أيضًا أحيت الطبيعة فى البداية تذكر الوطن فقط، ثم استثار ذلك إحساس الشوق. ويوجد النهج ذاته حول التذكر حين وهب الخليفة الأموى الوليد فى أثناء الطرد الحياة لغزالة (أو أطلقها)، لأنها ذكرته بمحبوبته (ديوان الوليد بن يزيد، بتحقيق جابريللى ٢٤/ ١ ـ ٣ وتحقيق حسين عطوان ٢٠/ ١ ـ ٤، وترجمة جابريللى فى مقالته: الوليد بن يزيد، الخليفة والشعر ٢٧، وديرك فى كتابه: حياة الخليفة الأموى الوليد بن يزيد وشعره ١١٨):

ولقد صِدْنا غزالاً سانِحًا ... قد أردنا ذبحَه لمّا سَنَحْ
فإذا شِبهُكِ ما نُنكرهُ ... حين أزجَى طرفَه ثُمَّ لَمَحْ
فتركناه ولولا حُبُّكم ... فاعلمى ذاك لقد كان انذبحْ
أنت يا ظبىُ طليقٌ آمنٌ ... فاغدُ فى الغزلانِ مسرورًا وَرُحْ

ولم تصر الطبيعة المثيرة المباشرة للأحاسيس إلا فيما بعد بزمن طويل. ويأتى ج. شولر G. Schoeler[٢٧] ببعض أمثلة من ابن الرومى تؤثر فيها الريح وعبق الأزهار فى

---

(٢٦) Grun Krit Dich 39 : كتاب جرونيباوم: النقد وفن الشعر السابق ذكره.
(٢٧) Schoe Nat 226ff : كتاب شولر: شعر الطبيعة العربى، بيروت ١٩٧٤.

أحاسيس الارتياح والسلوان، ويُقدم هنا أحدها (ديوان ابن الرومى، تحقيق د. حسين نصار ص ٢٢٥٢ = رقم ١١٧٩/ ١ ـ ٤، ترجمة جرمانوس فى مقالته فن الشعر عند ابن الرومى ٢٦٨، وكتاب شولر: شعر الطبيعة العربى ٢٢٦):

وشمالٍ باردةِ النسيم   تشفى حزاراتِ القلوب الهِيم

إذا غدتْ فى الشارق المُغيم   ألوت عن الهموم بالهموم

ونفَّستْه نفسَ المهموم   مشّاءةً فى الليل بالنميم

بين نشيرِ الأرض والخيشوم   كأنها من جنة النعيم

ومايزال السؤال: إلى أى مدى تُطابق الأحاسيس الموصوفة بوسائل شديدة الاختلاف الأحاسيس الواقعية للشعراء، أصعب فى الحكم عليه من واقع / الأحداث ١٨٧
الموصوفة[٢٨]. ويؤدى العرف هنا أيضًا دورًا كبيرًا، ولكن من البديهى أنه يمكن أن تُستخدم فى كل الثقافات وسائل أكثر عرفية أيضًا للتعبير عن أحاسيس حقيقية. ومن غير الممكن فى الغالب بالنسبة للملاحظ المحايد فقط أن ينظر خلف العرف. ويمكن كذلك على نحو أيسر أن نفترض أن الشاعر تحدث عن أحاسيس حقيقية إذا ما عرضت هذه الأحاسيس الصورة النموذجية للإنسان التى رسمها الشاعر لنفسه فى الفخر بوجه عام، وذلك حين صوَّر خوفه. ونورد هنا قصيدة لشاعر صعلوك من العصر الأموى هو عُبَيْد بن أيوب العنبرى الذى ذكر خوفه فى أبيات أخرى أيضًا. فلدى الشعراء الصعاليك توجد حقًا بخلاف ذلك أيضًا انحرافات عن المعايير الأخلاقية

---

(٢٨) شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلامية ط. ثالثة، بيروت ١٩٦٥، ص ٦٣ يعد أحاسيس شعراء ما قبل الإسلام حقيقية.

للبداوة، وذلك حين يذكرون خوفهم. (نظر ما سبق ص ١٤٢ ـ ١٤٣ من الأصل). تقول أبيات عُبَيْد بن أيوب (القيسى: شعراء أمويون ٢١٦/١ = رقم ١٤/ ١ ـ ٤)[٢٩]:

لقد خِفتُ حتى لو تمُرُّ حمامةٌ لقلت: عدوٌّ أو طليعةُ مَعْشَرِ
فإنْ قيل: أمْنٌ، قلت: هذى خديعةٌ وإن قيل: خوفٌ، قلت: حقًّا فشمِّرِ
وخفتُ خليلى ذا الصفا ورابنى وقيل فلانٌ أو فلانةٌ فاحذرِ
فلله دَرُّ الغول أىُّ رفيقةٍ لصاحب قَفْرٍ خائفٍ مُتَقَتِّرِ

كان البيت الأول إكليشيها (Topos) فى الشعر العربى[٣٠]، ومع ذلك لم يوجهه شعراء آخرون إلى أنفسهم، بل لهجاء آخرين.

وكذلك كما هى الحال فى الفصل السابق كان علىَّ فى أغلب هذا الفصل أيضًا الا أتجاوز الفترة العربية القديمة، لأنه قد تشكلت فى القص والحوار وكذلك عند عرض المستويات المختلفة للحقيقة فى الشعر العربى القديم بدايات لن يتم بسطها بسطًا تامًا إلا فيما بعد.

---

(٢٩) أمثلة أخرى لعُبَيد لدى القيسى: شعراء أمويون I، ص ٢١٤ = رقم ١١/ ١ ـ ٢، و I، ص ٢٢٣ ـ ٤ = رقم ٢١/ ١ ـ ٢.

(٣٠) مقالة برويتليش E. Bräunlich: Eine bildliche Darstellung der Furcht bei altarabischen Dichter, Islamica 3 (1927) 325-330 (عرض بيانى للخوف لدى شعراء عرب قدامى).

EWALD WAGNER

GRUNDZÜGE DER KLASSISCHEN ARABISCHEN DICHTUNG

Band I
Die altarabische Dichtung

GRUNDZÜGE

BAND 68

WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT
DARMSTADT

فهرس المختصرات

١ ـ طبعات الدواوين

(E= التحقيق، وت = الترجمة)

'Abdallāh b. Rawāḥa
EBāğ Dīwān 'Abdallāh b. Rawāḥa, Hrsg. Ḥ. M. Bāğūda, Kairo 1972.

'Abīd b. al-Abras
ELy The Dīwāns of 'Abīd b. al-Abraṣ and 'Āmir b. aṭ-Ṭufail, ed. with a transl. by Ch. Lyāll, Cambridge 1913.

Abū Ḏu'aib
EHell Neue Huḏailiten-Diwane, hrsg. u. übers. von J. Hell, I: Der Diwan des Abu Ḏu'aib, Hannover 1926.

Abū Nuwās
EAhlw Diwan des Abu nowas, hrsg. v. W. Ahlwardt, I, Greifswald 1861.
EĀṣāf Dīwān Abī Nuwās, Ausg. I. Āṣāf, Kairo 1898.
EĠaz Dīwān Abī Nuwās, Hrsg. A. 'A. al-Ġazzālī, Beirut 1953.
EWag Der Dīwān des Abū Nuwās, I–III, hrsg. v. E. Wagner, Kairo; Beirut 1958–87.
ESchoe Der Dīwān des Abū Nuwās, IV, hrsg. v. G. Schoeler, Beirut 1982.

'Adī b. Zaid
EMu' Dīwān 'Adī b. Zaid, Hrsg. M. Ǧ. al-Mu'aibid, Bagdad 1965

'Alqama
EAhlw in: AhlwDiv.
ESoc Die Gedichte des 'Alkama Alfahl, hrsg. u. übers. v. A. Socin, Leipzig 1867.
EṢaq Dīwān 'Alqama al-Faḥl, Hrsg. L. aṣ-Ṣaqqāl u. D. al-Ḫaṭīb, Aleppo 1969.

'Āmir b. aṭ-Ṭufail
ELy The Dīwāns of 'Abīd b. al-Abraṣ and 'Āmir b. aṭ-Ṭufail, ed. with a transl. by Ch. Lyall, Cambridge 1913.

'Amr b. Qamī'a
ELy The Poems of 'Amr Son of Qamī'ah, ed. and transl. by Ch. Lyall, Cambridge 1919.
EṢair Dīwān 'Amr b. Qamī'a, Hrsg. Ḥ. K. aṣ-Ṣairafī, RIMA 11 (1965), 1–423.

'Antara

EAhlw in: AhlwDiv.

Al-A'šā

EGey Gedichte von Maimûn al-'A'šâ, hrsg. v. R. Geyer, London 1928.

EḤus Dīwān al-A'šā Maimūn, Hrsg. M. Ḥusain, Kairo um 1960.

Aus b. Ḥağar

EGey Gedichte und Fragmente des 'Aus ibn Ḥajar, hrsg. u. übers. v. R. Geyer, Wien 1892.

ENağm Dīwān Aus b. Ḥağar, Hrsg. M. Y. Nağm, 2. Dr. Beirut 1967.

Bišr b. Abī Ḫāzim

EḤas Dīwān Bišr b. Abī Ḫāzim, Hrsg. 'I. Ḥasan, Damaskus 1960.

Di'bil

EZol L. Zolondek: Di'bil b. 'Alī, Lexington 1961.

EDuğ Dīwān Di'bil b. 'Alī al-Ḫuzā'ī, Hrsg. 'A. ad-Duğailī, Nağaf 1962.

ENağm Dīwān Di'bil b. 'Alī al-Ḫuzā'ī, Hrsg. M. Y. Nağm, Beirut 1962.

Al-Ḫansā'

EChei Anīs al-ğulasā' fī šarḥ Dīwān al-Ḫansā', Hrsg. L. Cheikho, Beirut 1896.

Al-Ḥuṭai'a

EGol J. Goldziher: Der Dîwân des Ǵarwal b. Aus Al-Ḥuṭej'a, ZDMG 46 (1892), 1–53; 173–225; 471–527; 47 (1893), 43–85; 163–201 = GolGesSchr III 50–294 = Sep.-Dr. Leipzig 1893.

Ibn Muqbil

EḤas Dīwān Ibn Muqbil, Hrsg. 'I. Ḥasan, Damaskus 1962.

Ibn Muṭair

E'Aṭw Ši'r al-Ḥusain b. Muṭair al-Asadī, Hrsg. Ḥ. 'Aṭwān, RIMA 15 (1969), 115–221.

Ibn ar-Rūmī

ENaṣ Dīwān Ibn ar-Rūmī, Hrsg. Ḥ. Naṣṣār, I–VI, Kairo 1973–81.

Imra'alqais

EAhlw in: AhlwDiv.

EIbr Dīwān Imri'ilqais, Hrsg. M. A. Ibrāhīm, Kairo 1958.

Kumait

EHor Die Hāšimijjat des Kumait, hrsg., übers. u. erl. v. J. Horovitz, Leiden 1904.

Kušāğim

EMaḥf Dīwān Kušāğim, Hrsg. Ḫ. M. Maḥfūẓ, Bagdad 1970.

Kuṯayyir

EPér Koṯayyir-'Azza. Dîwân, éd. par H. Pérès, I–II, Alger, Paris 1928–30.

E'Abb Dīwān Kuṯayyir 'Azza, Hrsg. I. 'Abbās, Beirut 1971.

Labīd
E'Abb Šarḥ Dīwān Labīd, Hrsg. I. 'Abbās, Kuwait 1962.
Mālik b. ar-Raib
EQai Dīwān Mālik b. ar-Raib, Hrsg. N. Ḥ. al-Qaisī, RIMA 15 (1969), 49–114.
ETilb S. 'A. at-Tilbānī: Il poeta umayyade Mālik ibn ar-Raib, Annali dell' Istituto orientale di Napoli NS 18 (1968), 289–318.
Al-Musayyab
EGey in: Al-A'šā EGey
Muṭī' b. Iyās
EGrun G. E. v. Grunebaum: Three Arabic Poets of the early Abbasid age (The coll. Fragments of Muṭī' b. Iyâs, Salm al-Ḫâsir and Abû 'š-Šamaqmaq), Orientalia NS 17 (1948), 160–204; 19 (1950), 53–80; 22 (1953), 262–283.
Al-Muzarrid
E'Aṭ Dīwān al-Muzarrid, Hrsg. Ḫ. I. al-'Aṭiya, Bagdad 1962.
An-Nābiġa aḍ-Ḍubyānī
EAhlw in: AhlwDiv.
EFaiṣ Dīwān an-Nābiġa aḍ-Ḍubyānī. Ṣan'at Ibn as-Sikkīt, Hrsg. Š. Faiṣal, Beirut 1968.
EIbr Dīwān an-Nābiġa aḍ-Ḍubyānī, Hrsg. M. A. Ibrāhīm, Kairo 1977.
Qais b. al-Ḫaṭīm
EKow Der Dīwān des Ḳais Ibn al-Ḫaṭīm, hrsg., übers. v. Th. Kowalski, Leipzig 1914.
ESâm Dīwān Qais b. al-Ḫaṭīm, Hrsg. I. as-Sāmarrā'ī, A. Maṭlūb, Bagdad 1962.
EAsad Dīwān Qais b. al-Ḫaṭīm, Hrsg. N. al-Asad, 2. Dr. Beirut 1967.
Salāma b. Ǧandal
EQab Dīwān Salāma b. Ǧandal, Hrsg. F. Qabāwa, Aleppo 1968.
Aš-Šamardal
ESeid T. Seidensticker: Die Gedichte des Šamardal Ibn Šarīk. Neued., Übers., Komm., Wiesbaden 1983.
As-Samau'al
EBei Dīwān 'Urwa b. al-Ward was-Samau'al, Beirut 1964.
ÜHir J. W. Hirschberg: Der Dīwān des as-Samau'al ibn 'Ādijā' übers. u. erl., Krakau 1931.
Aš-Šammāḫ
EHādī Dīwān aš-Šammāḫ, Hrsg. Ṣ. al-Hādī, Kairo 1968.
Aš-Šanfarā
EŠar Lāmīyat al-'Arab liš-Šanfarā, Hrsg. M. B. Šarīf, Beirut 1964.
EMall Al-Lāmīyatān liš-Šanfarā waṭ-Ṭuġrā'ī, Hrsg. 'A. al-Mallūḥī, Damaskus 1966.
ÜJac Schanfaras Lamijat al-'Arab, übertr. v. G. Jacob, Kiel 1915.

Ṭarafa
EAhlw in: AhlwDiv.
ESel Dīwân de Tarafa, accomp. du comm. d'al-A'lam de Santa-Maria, publ., trad. et ann. par. M. Seligsohn, Paris 1901.
Ṭufail
EKren The Poems of Ṭufail ibn 'Auf al-Ghanawī and aṭ-Ṭirimmāḥ ibn Ḥakīm aṭ-Ṭā'yī, ed. and transl. by F. Krenkow, London 1927.
'Umar b. Abī Rabī'a
ESchw Der Diwan des 'Umar Ibn Abi Rebi'a, hrsg. v. P. Schwarz, I–IV, Leipzig 1901–09.
Umayya b. Abī ṣ-Ṣalt
ESchul Umajja b. Abi ṣ Ṣalt. Die unter seinem Namen überlieferten Gedichtfragmente ges. u. übers. v. F. Schultheß, Leipzig 1911.
ESaṭ Dīwān Umayya b. Abī ṣ-Ṣalt, hrsg. 'A. as-Saṭlī, 3. Dr. Damaskus 1977.
'Urwa b. al-Ward
ENöld Th. Nöldeke: Die Gedichte des 'Urwa ibn Alward, Abhandlungen d. kgl. Gesellschaft d. Wissenschaften zu Göttingen 11 (1864), 231–321.
EMall Dīwān 'Urwa b. al-Ward. Šarḥ Ibn as-Sikkīt, Hrsg. 'A. al-Mallūḥī, Damaskus 1966.
Al-Walīd b. Yazīd
EGabr Dīwān al-Walīd b. Yazīd, Hrsg. F. Gabrieli, 3. Dr. Beirut 1967.
E'Aṭw Ši'r al-Walīd b. Yazīd, Hrsg. Ḥ. 'Aṭwān, Amman 1979.
Zuhair
EAhlw in: AhlwDiv.
ELan Primeurs arabes, prés. par C. Landberg. II: Dīwân de Zoheyr avec le comm. d'el-A'lam, Leiden 1889.
E'Ad Šarḥ Dīwān Zuhair. Ṣan'at Ṯa'lab, Hrsg. A. Z. al-'Adawī, Kairo 1944

٢ ـ مصادر عربية اخري

Aġ[1]		K. al-Aġānī li-Abī l-Farağ al-Iṣbahānī, I–XX, Būlāq 1868.
Aġ[3]		K. al-Aġānī. Ta'līf Abī l-Farağ al-Iṣfahānī, I–XXIV, Kairo 1927–61.
Aġ[4]		K. al-Aġānī. Ta'līf Abī l-Farağ al-Iṣfahānī, I–XXV, Beirut 1955–64.
AMisḥalNaw		K. an-Nawādir. Ta'līf Abī Misḥal al-A'rābī, Hrsg. 'I. Ḥasan, I–II, Damaskus 1961.
ĀmMu't	EFar	Al-Mu'talif wal-muḫtalif lil-Āmidī, Hrsg. 'A. A. Farrāğ, Kairo 1961.
AnbŠQaṣSab'	EHār	Šarḥ al-qaṣā'id as-sab' aṭ-ṭiwāl lil-Anbārī, Hrsg. 'A. M. Hārūn, Kairo 1963.
BalādAns	EGoit	The Ansāb al-ashrāf of al-Balādhurī, V, ed. by S. D. F. Goitein, Jerusalem 1936.
ĞāḥḤay	EHār	K. al-Ḥayawān. Ta'līf al-Ğāḥiẓ, Hrsg. 'A. M. Hārūn, I–VII, Kairo 1938–45.
ḤamATam	EBūl	Šarḥ at-Tibrīzī 'alā dīwān aš'ār al-Ḥamāsa allatī ḫtārahā Abū Tammām, I–IV, Būlāq 1296 [1878].
	EAmīn	Šarḥ Dīwān al-Ḥamāsa lil-Marzūqī, Hrsg. A. Amīn, 'A. Hārūn, I–IV, Kairo 1951–53.
	ÜRück	Hamâsa oder die ältesten arabischen Volkslieder, übers. u. erl. v. F. Rückert, I–II, Stuttgart 1846.
ḤamBuḥt	EChei	Al-Ḥamāsa. Ta'līf al-Buḥturī, Hrsg. L. Cheikho, 2. Dr. Beirut 1967.
Huḏ	EKos	Carmina Hudsailitarum, ed. J. G. L. Kosegarten, I, London 1854. Die Lieder der Dichter vom Stamme Huḏail, übers. v. R. Abicht, Namslau 1879. (Diese nicht immer zuverlässige Übersetzung hat die gleiche Zählung wie EKos und wird deshalb nicht gesondert zitiert.)
	EWell	J. Wellhausen: Skizzen und Vorarbeiten, I: Letzter Teil der Lieder der Hudhailiten, Berlin 1887.
	EHell	Neue Huḏailiten-Diwane, hrsg. u. übers. v. J. Hell, II: Sā'ida b. Ğu'ajja, Abū Ḫirāš, al-Mutanaḫḫil u. Usāma b. al-Ḥāriṯ, Leipzig 1933.
	EFar	K. Šarḥ Aš'ār al-Huḏalīyīn. Ṣan'at as-Sukkarī, Hrsg. 'A. A. Farrāğ, M. M. Šākir, I–III, Kairo 1965.
IĞarWar	E'Az	Al-Waraqa l-Ibn al-Ğarrāḥ, Hrsg. 'A. 'Azzām

		u. 'A. A. Farrāğ, Kairo 1953.
IHiš	EWüst	Das Leben Muhammed's nach Ibn Ishâk, bearb. v. Ibn Hischâm, hrsg. v. F. Wüstenfeld, I–II, I–II, Göttingen 1858–60.
	ESaq	As-Sīra an-nabawīya l-Ibn Hišām, Hrsg. M. as-Saqqā, I. al-Abyārī, 'A. Šalabī, 2. Dr. I/II–III/IV, Kairo 1955.
	ÜGuil	The Life of Muhammad. A transl. of Isḥāq's Sīrat Rasūl Allāh by A. Guillaume, Repr. Lahore 1967.
'Iqd	EAmīn	K. al-'Iqd al-farīd. Ta'līf Ibn 'Abdrabbihī, Hrsg. A. Amīn, A. az-Zain, I. al-Abyārī u.a. I–VII, Beirut 1983.
IRaš'Um		Al-'Umda fī maḥāsin aš-ši'r wa-ādābihī wanaqdihī. Ta'līf Ibn Rašīq, Hrsg. M. M. 'Abdalḥamīd, 2. Dr. I–II, Kairo 1955.
Lis		Lisān al-'Arab l-Ibn Manẓūr, I–XV, Beirut 1955–56.
MarzMu'ğ	EFar	Mu'ğam aš-šu'arā' lil-Marzubānī, Hrsg. 'A. A. Farrāğ, Kairo 1960.
Muf		The Mufaḍḍalīyāt. Comp.. by al-Mufaḍḍal, hrsg. u. übers. v. Ch. J. Lyall, I–III, Oxford, London 1918–24.
Naq	EBev	The Nakā'id of Jarīr and al-Farazdak, ed. by A. A. Bevan, I–III, Leiden 1905–12.
QālīAm		K. al-Amālī. Ta'līf al-Qālī, Hrsg. M. 'A. al-Aṣma'ī, 2. Dr. I–II, Kairo 1926.
ṬabTa'r	EGoe	Annales quos scripsit at-Tabari, Ed. M. J. de Goeje, Ser. I–III. Introd. Ind., Nachdr. Leiden 1964–5.
	EIbr	Ta'rīḫ aṭ-Ṭabarī, Hrsg. M. A. Ibrāhīm, Iff., Kairo 1960ff.
TibrŠQaṣ'Ašr	ELy	A Commentary on ten ancient Arabic poems by at-Tibrīzī, ed. by Ch. J. Lyall, Calcutta 1894.
WašMuw	EBrün	K. al-Muwaššā of al-Waššā, ed. by R. E. Brünnow, Leiden 1886.
YazAm		K. al-Amālī 'an al-Yazīdī, Haidarabad 1948.
ZauzŠMu'	EḤamd	Šarḥ al-mu'allaqāt as-sab' liz-Zauzanī, Hrsg. M. 'A. Ḥamdallāh, Damaskus 1963.

٢ـ المراجع الثانوية

ʿAbbHaw	I. ʿAbbās: Dīwān šiʿr al-ḫawāriǧ, 4. Dr. Beirut 1982.
ʿAbdesMort	M. Abdesselem: Le Thème de la mort dans la poésie arabe des origines à la fin du IIIᵉ/IXᵉ siècle, Tunis 1977.
ADeebStrucAn	K. Abu-Deeb: Towards a structural Analysis of pre-Islamic poetry, I, International Journal of Middle East studies 6 (1975), 148–184; II: The Eros Vision, Edeb 1 (1976), 3–69.
AhlwAecht	W. Ahlwardt: Bemerkungen über die Aechtheit der alten arabischen Gedichte, Greifswald 1872.
AhlwDiv	–: The Divans of the six ancient Arabic poets Ennābiga, 'Antara, Tharafa, Zuhair, 'Alqama and Imruulqais, London 1870.
AhlwPoesPoet	–: Über Poesie und Poetik der Araber, Gotha 1856.
AjNeckv	M. Ajami: The Neckveins of winter. The controversy over natural and artificial poetry in medieval Arabic literary criticism, Leiden 1984.
AsMas	N. al-Asad: Maṣādir aš-šiʿr al-ǧāhilī wa-qīmatuhā t-ta'rīḫīya, Kairo 1956.
BadPrimSecQaṣ	M. M. Badawi: From primary to secondary qaṣīdas, JAL 11 (1980), 1–31.
BāšṬar	ʿA. R. al-Bāšā: Šiʿr aṭ-ṭarad ilā nihāyat al-qarn aṯ-ṯāliṯ al-hiǧrī, Beirut 1974.
BatStrucCont	M. C. Bateson: Structural Continuity in poetry, Paris 1970.
BeckUbi	C. H. Becker: Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere, ders.: Islamstudien, I, Leipzig 1924, 501–519.
BenchPoét	J. Bencheikh: Poétique arabe, Paris 1975.
BlachAn	R. Blachère: Analecta, Damaskus 1975.
BlachHist	–: Histoire de la littérature arabe, Paris 1952–64.
BlachWal	–: Le Prince omayyade al-Walīd II ibn Yazīd et son rôle littéraire, Mélanges Gaudefroy-Demombynes, Kairo 1935/45, 103–123 = BlachAn 379–399.
BloKünstWert	A. Bloch: Der künstlerische Wert der altarabischen Verskunst, Acta Orientalia (Kopenhagen) 21 (1950/53), 207–238.
BloQaṣ	–: Qaṣīda, Asiatische Studien 2 (1948), 106–132.
BloSpruchD	–: Zur altarabischen Spruchdichtung, Westöstliche Abhandlungen R. Tschudi zum 70. Geburtstag, Wiesbaden 1954, 181–224.
BloVersSpr	–: Vers und Sprache im Altarabischen, Basel 1946.

BloZeugGeist	–: Die altarabische Dichtung als Zeugnis für das Geistesleben der vorislamischen Araber, Anthropos 37/40 (1942/45), 186–204.
BräuBogQaṣ	H. H. Bräu: Die Bogen-Qaṣīdah von aš-Šammâḫ, WZKM 33 (1926), 74–95.
BräuMul	–: Die Gedichte des Huḏailiten Mulaiḥ b. al-Ḥakam, Zeitschrift für Semitistik 5 (1927), 69–94; 262–287.
BräunEcht	E. Bräunlich: Zur Frage der Echtheit der altarabischen Poesie, OLZ 29 (1926), 825–833.
BräunLitBetr	–: Versuch einer literargeschichtlichen Betrachtungsweise altarabischer Poesien, Isl 24 (1937), 201–269.
BürgBestDichLüg	J. Ch. Bürgel: „Die beste Dichtung ist die lügenreichste", Oriens 23/4 (1974), 7–102.
CamHistArLit	The Cambridge History of Arabic Literature. I: Arabic Literature to the end of the Umayyad period, Cambridge 1983.
CasA'šā	W. Caskel: Al-A'šā Nr. 25,6, Studi orientalistici in onore di G. Levi Della Vida, Rom 1956, I, 132–140.
CasMaiA'šā	–: Maimūn al-A'šà, OLZ 34 (1931), 794–803.
DalgAspEmA'shā	K. Dalgleish: Some Aspects of the treatment of emotion in the Dīwān of al-A'shā, JAL 4 (1973), 97–111.
DerWal	D. Derenk: Leben und Dichtung des Omaiyadenkalifen al-Walīd b. Yazīd, Freiburg 1974.
DīwTarq	S. ad-Dīwaǧī: Aš'ār at-tarqīṣ 'inda l-'Arab, Bagdad 1970.
EI[1]	Enzyklopaedie des Islām, I–IV; Erg.-Bd., Leiden 1913–38.
FreyProv	G. W. Freytag: Arabum Proverbia, I–III, I-II, Bonn 1838–43.
GabrAArDich	F. Gabrieli: Die altarabische Dichtung, Bustan 1962, H. 1/2, 27–31.
Gabr'Adī	–: 'Adī ibn Zaid, il poeta di al-Ḥīrah, RANL Ser. 8, Vol. 3 (1948), 81–96.
GabrḪan	G. Gabrieli: I Tempi, la vita e il canzoniere della poetessa araba al-Ḫansā', 2. Ed. Rom 1944.
GabrTa'ŠanḪal	F. Gabrieli: Ta'abbaṭa Šarran, Šanfarà, Ḫalaf al-Aḥmar, RANL Ser. 8, Vol. 1 (1946), 40–69.
GabrWal	–: Al-Walīd b. Yazīd, il califfo e il poeta, RSO 15 (1935), 1–64.

GAL	C. Brockelmann: Geschichte der arabischen Litteratur, I–II, Suppl. I–III, Leiden 1937–49.
GanMu'Imr	S. Gandz: Die Mu'allaqa des Imrulqais übers. u. erkl., Wien 1913.
GAS	F. Sezgin: Geschichte des arabischen Schrifttums, I–IX, Leiden 1967–84.
GelCritCraf	G. J. H. van Gelder: Critic and craftsman: al-Qarṭājannī and the structure of the poem, JAL 10 (1979), 26–48.
GermIRūmī	A. K. J. Germanus: Ibn-Rūmī's Dichtkunst, Acta Orientalia Acad. scient. Hungaricae 6 (1956), 215–286.
GeyDiiam	R. Geyer: Altarabische Diiamben, Leipzig 1908.
GeyZwGed	–: Zwei Gedichte von al-'A'šā. Hrsg., übers. u. erl. I–II, Wien 1905–19.
GibbALitG	H. A. R. Gibb, J. M. Landau: Arabische Literaturgeschichte, Zürich 1968.
GolAbhArPh	I Goldziher: Abhandlungen zur arabischen Philologie, I, Leiden 1896.
GolGesSchr	I. Goldziher: Gesammelte Schriften, I–VI, Hildesheim 1967–73.
GolTrauPoes	–: Bemerkungen zur arabischen Trauerpoesie, WZKM 16 (1902), 307–339 = GolGesSchr IV 361–393.
GrArPhil	Grundriß der arabischen Philologie, I, Wiesbaden 1982.
GrunADu'ād	G. E. v. Grunebaum: Abû-Du'âd al-'Iyâdî, WZKM 51 (1948), 83–105; 249–282.
GrunChron	–: Zur Chronologie der früharabischen Dichtung, Orientalia NS 8 (1939), 328–345.
GrunIslMit	–: Der Islam im Mittelalter, Zürich 1963.
GrunKritDich	–: Kritik und Dichtkunst, Wiesbaden 1955.
GrunWirk	–: Die Wirklichkeitweite der früharabischen Dichtung, Wien 1937.
HamArt	A. Hamori: On the Art of Medieval Arabic Literature, Princeton 1974.
ḤatRiṯ	B. M. 'A. al-Ḫaṭīb: Ar-Riṯā' fī š-ši'r al-ǧāhilī wa-ṣadr al-Islām, Bagdad 1971.
HayMu'Imr	A. Haydar: The Mu'allaqa of Imru' al-Qais. Its structure and meaning, Edeb 2 (1977), 227–261; 3 (1978), 51–82.
HeiADichGrPoet	W. Heinrichs: Arabische Dichtung und griechische Poetik, Beirut 1969.
HeiMan	–: „Manierismus" in der arabischen Literatur, Islamwissenschaftliche Abhandlungen F. Meier zum 60. Geburtstag, Wiesbaden 1974, 118–128.

HirSünd	J. W. Hirschberg: Der Sündenfall in der altarabischen Poesie, RO 9 (1933), 22–36.
HölArMet	G. Hölscher: Arabische Metrik, ZDMG 74 (1920), 359–416.
ḪulṢa'	Y. Ḫulaif: Aš-Šu'arā' aṣ-ṣa'ālīk fī l-'aṣr al-ǧāhilī, 3. Dr., Kairo 1978.
ḤusAd	Ṭ. Ḥusain: Fī l-Adab al-ǧāhilī, Kairo 1927.
IsmQas	I. Gh. Ismail: The Arabic Qasida, Bagdad 1978.
JacAnfĠaz	R. Jacobi: Die Anfänge der arabischen Ġazalpoesie: Abū Ḏu'aib al-Huḏalī, Isl 61 (1984), 218–250.
JacBedLeb	G. Jacob: Altarabisches Beduinenleben, Berlin ²1897.
JacCamSec	R. Jacobi: The Camel-Section of the panegyrical ode, JAL 13 (1982), 1–22.
JacDair'Abd	–: Ibn al-Mu'tazz: Dair 'Abdūn. A structural analysis, JAL 6 (1975), 35–56.
JacNeuForQaṣ	–: Neue Forschungen zur altarabischen Qaṣida, BO 40 (1983), 5–16.
JacStudQaṣ	R. Jacobi: Studien zur Poetik der altarabischen Qaṣide, Wiesbaden 1971.
KinGaz	A. Kh. Kinany: The Development of gazal in Arabic literature, Damaskus 1951.
LichtNas	I. Lichtenstädter: Das Nasīb der altarabischen Qaṣīde, Islamica 5 (1932), 17–96.
LyFourPoems	Ch. J. Lyall: Four Poems of Ta'abbaṭa Sharra, the brigand-poet, JRAS 1918, 211–227.
MargOr	D. S. Margoliouth: The Origins of Arabic poetry, JRAS (1925), 417–449.
McDonOrPoet	M. V. McDonald: Orally transmitted Poetry in pre-Islamic Arabia and other pre-literate societies, JAL 9 (1978), 14–31.
MonOrComp	J. T. Monroe: Oral Composition in pre-Islamic poetry, JAL 3 (1972), 1–53.
MülLab	G. Müller: Ich bin Labīd und das ist mein Ziel, Wiesbaden 1981.
NöldBeitrPoes	Th. Nöldeke: Beiträge zur Kenntnis der Poesie der alten Araber, Hannover 1864.
NöldDel	–: Delectus veterum carminum Arabicorum, Berlin 1890.
NöldMo'	–: Fünf Mo'allaqāt, I–III, Wien 1899–1902.

PetrQuelAnf	K. Petráček: Quellen und Anfänge der arabischen Literatur, ArOr 36 (1968), 381–406.
PetrSemStrukReg	–: Zur semantischen Struktur der Beschreibung des Regens von Imra'al-Qais (Ahlw. 18-DW 26/27), Orientalia Pragensia 6 (1969), 7–12.
QāḍīFut	N. 'A. al-Qāḍī: Ši'r al-futūḥ al-islāmīya fī ṣadr al-Islām, Kairo 1965.
QaiŠu'Um	N. Ḥ. al-Qaisī: Šu'arā' umawīyūn, I–II, Bagdad 1976.
ReşAbr	O. Rescher: Abriß der arabischen Litteraturgeschichte, I–II, Stuttgart 1925–33.
ReşBeitr	–: Beiträge zur arabischen Poesie, VI, I-III; VII, I-II; VIII, I, Stuttgart 1954/55–1963/64.
RhodHan	N. Rhodokanakis: Al-Ḫansâ' und ihre Trauerlieder, Wien 1904.
RosFourEs	F. Rosenthal: Four Essays on art and literature in Islam, Leiden 1971.
ScheindForm	R. P. Scheindlin: Form and structure in the poetry of al-Mu'tamid ibn 'Abbād, Leiden 1974.
SchimOrDichRück	A. Schimmel: Orientalische Dichtung in der Übersetzung Friedrich Rückerts, Bremen 1963.
SchoeAnwOrPoet	G. Schoeler: Die Anwendung der oral poetry-Theorie auf die arabische Literatur, Isl 58 (1981), 205–236.
SchoeEint	–: Die Einteilung der Dichtung bei den Arabern, ZDMG 123 (1973), 9–55.
SchoeNat	–: Arabische Naturdichtung, Beirut 1974.
SchoeWend	–: Ein Wendepunkt in der Geschichte der arabischen Literatur, Saeculum 35 (1984), 293–305.
StetkArch	S. P. Stetkevych: Archetype and attribution in early Arabic poetry: al-Shanfarā and the Lāmiyyat al-'Arab, International Journal of Middle East studies 18 (1986), 361–90.
SpeMan	S. Sperl: Mannerism in Arabic Literature, Phil. Diss. London 1979.
StetkObsArPoet	J. Stetkevych: Some Observations on Arabic poetry, JNES 26 (1967), 1–12.
StetkStrucInt	S. P. Stetkevych: Structuralist Interpretations of pre-Islamic poetry: critique and new directions, JNES 42 (1983), 85–107.
StetkṢu'	–: The Ṣu'lūk and his poem: a paradigm of passage manqué, JAOS 104 (1984), 661–678.
StudOrBrock	Studia Orientalia in memoriam C. Brockelmann, Halle 1968.

UllRağ	M. Ullmann: Untersuchungen zur Rağazpoesie, Wiesbaden 1966.
UllWolf	–: Das Gesprăch mit dem Wolf, München 1981.
VadEspCour	J.-C. Vadet: L'Esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire, Paris 1968.
WagANuw	E. Wagner: Abū Nuwās, Wiesbaden 1965.
WaltKiTanzR	W. Walther: Altarabische Kindertanzreime, StudOr-Brock 217–233.
WeilGruMet	G. Weil: Grundriß und System der altarabischen Metren, Wiesbaden 1958.
WiedBezTierMe	E. Wiedemann: Beziehungen zwischen Tier und Mensch, ders.: Aufsätze zur arabischen Wissenschaftsgeschichte, Hildesheim 1970, II, 367–371.
ZweOrTrad	M. Zwettler: The oral Tradition of classical Arabic poetry, Columbus 1978.

٤ ـ المجلات

And	Al-Andalus
Ar	Arabica
ArOr	Archiv Orientální
BO	Bibliotheca Orientalis
BSOAS	Bulletin of the School of Oriental and African Studies
CT	Les Cahiers de Tunisie
Edeb	Edebiyât
IC	Islamic Culture
Isl	Der Islam
JA	Journal asiatique
JAL	Journal of Arabic literature
JAOS	Journal of the American Oriental Society
JNES	Journal of Near Eastern studies
JRAS	Journal of the Royal Asiatic Society
JSS	Journal of Semitic studies
MUSJ	Mélanges (de la Faculté orientale) de l'Université Saint-Joseph
OLZ	Orientalistische Literaturzeitung
RANL	Atti della Accademia naz. dei Lincei. Rendiconti della classe di scienze morali, storiche e filologiche
RIMA	Revue de l'Institut des manuscrits arabes
RO	Rocznik orientalistyczny
RSO	Rivista degli studi orientali
SI	Studia Islamica
UEAI	Union européenne des arabisants et islamisants
WZKM	Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes
ZDMG	Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft
ZS	Zeitschrift für Semitistik

فهرس المفردات والمصطلحات والأماكن والأعلام

ترجع الألفاظ البارزة (المفردات والمصطلحات والأماكن والأعلام) في الفهرس الآتي في المقام الأول إلي الجزء الذي عرض في المعالجة المتقدمة. أما مضمون القصائد المترجمة فلم ألخصها إلا بقدر محدود للغاية. ولم تُقَيَّد بوجه خاص كل أسماء الأشخاص والأماكن والقبائل غير المهمة التي وردت في القصائد. والأسلحة والظواهر المتعلقة بالطقس والنباتات..إلخ لم أثبتها إلا حين وُصِفَت وصفاً مفصلاً. وقد قيدت الحيوانات فقط عند ذكر موجز أيضاً، حيث جُعِلت أسماء الحيوانات أساساً للترجمات. وربما افُتِقر في ذلك إلي الدقة الخاصة بعلم الحيوان. وقُيِّدت أسماء مؤلفين محدثين إذا قيل أي شيء عن رؤياهم.

وقد استبعدت الاصطلاحات الكثيرة الدوران، مثل: عرب، وقصيدة، وشعر، وشاعر.. إلخ، وكذلك أوصاف مثل: وثني، وإسلامي، وأموي، وعباسي إذا استخدمت لتحديد الزمن فقط.

وإذا وردت كلمة في صيغة اسمية ووصفية، قُيدت تحت الاسم، وهنا تارة أخري عند تنازع بين مجرد وشخص تحت مجرد، أي تُعْطَي الأولية للفظ «فلسفة»، قبل فيلسوف وفلسفي، وللفظ «عراق»، قبل عراقي (اسم)، وعراقي (صفة). وإذا وقع مصطلح ألماني ومصطلح عربي موقع اختيار اخترت المصطلح الذي استخدم في العرض بصورة أكثر شيوعاً. وكذلك إذا لم يوجد في الألمانية مصطلح أكثر دقة وشيوعاً كما هي الحال في العربية. ويكون معيار الشيوع كذلك عند اتخاذ قرار بين المفرد والجمع. ويُشار في كلٍّ إلي المصطلح غير المختار، فيوجد فخر مع إشارة إلي Selbstlob وأطلال مع إشارة إلي طلل. وتُضاف إلي المصطلحات العربية بين أقواس ترجمة أو شرح، بحيث يمكن أن يستخدم الفهرس فهرساً للمفردات أيضاً.

ويوجد خلف أسماء الشعراء وفقهاء اللغة بين أقواس معقوفة الأرقام التي ذُكِروا تحتها في العرض العام الزمني المعد للجزء الثاني حول الشعراء وفقهاء اللغة المذكورين في النص (انظر ما سبق ص ١١).

أما الأرقام التي ليست بين أقواس معقوفة فتتعلق بصفحات هذا الجزء. ولا تُقَدم حواش إلا إذا لم تذكر الكلمة المفهرس لها إلا في الحاشية فقط، وليس في نص الصفحة أيضاً. وتشير الأرقام الأكثر سواداً إلي الموضع الرئيسي.

ولا تؤخذ في الاعتبار الرموز المنقوطة والأصوات الممالة عند الترتيب الأبجدي، وهكذا فإن ḫ (خ) = h (ح) و u = ü (ـُ). وبخلاف ذلك فإنه بالنسبة للترتيب يدخل كل شي في الحسبان، بما في ذلك .b (= ابن)، وأداة التعريف العربية (الـ).

Prof. Dr. Said Hassan Behairy
Kulayyat al-Alsun - Ǧāmi'at 'Ayn Šams
35, Šāri' 'Alī Ša'rāwī - Ḥadā'iq al-Qubba
Al-Qāhira - Miṣr

An
Prof. Dr. Ewald Wagner
Eichendorfring 2
D-35394 Gießen

Kairo, 18.02.2006

Übersetzung von „Grundzüge der Klassisch-Arabischen Dichtung"

Sehr geehrter Herr Professor Wagner,

herzliche Grüße schickt Ihnen einer Ihrer Kollegen, der Sie leider noch nicht persönlich hat kennenlernen dürfen, dem Sie aber seit vielen Jahren durch Ihre hervorragende Edition des „Dīwān Abī Nuwās" gut bekannt sind. Fünf Bände sind schon bei uns in unserer Bibliothek.

Wenn Sie erlauben, möchte ich mich Ihnen kurz vorstellen: Mein Name ist Said Hassan Behairy. Ich habe bei Prof. Dr. W. Fischer in Erlangen-Nürnberg 1984 (durch das Programm der wissenschaftlichen Kanäle) promoviert. Seit 1975 bin ich an der Arabischen Abteilung der Sprachenfakultät (Al-Alsun) der Ain Shams Universität tätig. Zur Zeit bin ich Vizedekan für Ausbildung und Studierendenangelegenheiten der Al-Alsun-Fakultät. 1986 war ich an der Übersetzung von Brockelmanns GAL unter der Betreuung von Prof. Dr. Hegazi beteiligt. Seit 1991 übersetze ich die wichtigsten linguistischen und literarischen Bücher ins Arabische. Im Rahmen dieses Projektes habe ich den GAP von Prof. Dr. Fischer, Bd. 1: Sprachwissenschaft, in zwei Bänden übersetzt, welche aber erst vor ein paar Jahren veröffentlicht werden konnten. Insgesamt habe ich in 15 Jahren 10 Bücher übersetzen können.

Vor zwei Jahren war ich am Institut für Arabistik und Islamwissenschaft in Münster bei Prof. Dr. Th. Bauer als Gastprofessor, um neuere Arbeiten von Orientalisten kennenzulernen und meine Sprachkenntnisse zu vertiefen. Während meines Besuches habe ich in der Bibliothek Ihr Buch „Grundzüge der Klassisch-Arabischen Dichtung" (Bd. 1 u. 2) entdeckt. Am Wochenende habe ich Bd. 1 ausgeliehen und mit großem Vergnügen gelesen. Es ist sehr interessant und hat mir äußerst gut gefallen.

Im letzten Wintersemester habe ich mich an einer Übersetzung des Buches versucht. Trotz vieler Schwierigkeiten (insbesondere der Wiedergabe der arabischen Gedichte in deutscher Übersetzung, nicht durch phonetische Umschrift oder wie im Original), habe ich die Übersetzung von Bd. 1 abgeschlossen. Ich würde mich sehr freuen, wenn Sie mir erlauben würden, die Übersetzung und Veröffentlichung der beiden Bände zu genehmigen. Gern sende ich Ihnen meine Übersetzung zu, um Ihre Meinung darüber zu hören

Mit freundlichen Grüßen verbleibe ich

S H Behairy

Ihr Prof. Dr. Said Hassan Behairy

ترجمات أخرى للمترجم

١ - «جموع التكسير فى اللغات السامية» لـ ١ ـ مورتونن

مترجم عن الإنجليزية، نشر المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة ١٩٨٣م

٢ - «تاريخ الأدب العربى» لـ كارل بروكلمان

القسم الرابع ٧ - ٨ بالاشتراك، مترجم عن الألمانية، نشر الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣م

٣ - «علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات» لـ فان دايك

مترجم عن الألمانية، نشر مكتبة زهراء الشرق ١ ٢م

٤ - «الأساس فى فقه اللغة العربية» لمجموعة من المستشرقين

بإشراف أ. د/ فولفديتريش فيشر، مترجم عن الألمانية، نشر مؤسسة المختار ٢٠٠٢م.

٥ - «القضايا الأساسية فى علم اللغة» لـ كلاوس هيشن

مترجم عن الألمانية، نشر مؤسسة المختار ٢٠٠٣م

٦ - «مدخل إلى علم اللغة» لـ كارل ديتر بونتنج

مترجم عن الألمانية، نشر مؤسسة المختار ٢٠٠٣م

٧ - «تاريخ علم اللغة الحديث» لـ جرهارد هلبش

مترجم عن الألمانية، نشر مكتبة زهراء الشرق ٢٠٠٣م .

٨ - «المدخل إلى علم لغة النص» لـ فولفجانج هاينه مان، وديتر ڤيهفجر

مترجم عن الألمانية، نشر مكتبة زهراء الشرق ٢٠٠٣م .

٩ - «مدخل إلى علم النص» مشكلات بناء النص، لـ زتسيسلاف واورزنياك

مترجم عن الألمانية، نشر مؤسسة المختار ٢٠٠٣م

١٠-" مناهج علم اللغة " من هيرمان باول حتى ناعوم تشومسكى
لـ بريجيته بارتشت ، مترجم عن الألمانية ، نشر مؤسسة المختار ٢٠٠٤ م
١١- " التحليل اللغوى للنص " لـ كلاوس برينكـر
مترجم عن الألمانية ، نشر مؤسسة المختار ٢٠٠٥ م
١٢- " دراسات فى العربية " لمجموعة من المستشرقين
مترجم عن الألمانية ، مكتبة الآداب ٢٠٠٦ م
١٣- الدراسات العربية فى أوربا حتى مطلع القرن العشرين ليوهان فوك
بالاشتراك ، مترجم عن الألمانية ، نشر مكتبة زهراء الشرق ٢٠٠٦ م
١٤- " تاريخ الأدب العربى " لكارل بروكلمان
القسم الحادى عشر بالاشتراك ، مترجم عن الألمانية ٠
نشر مكتبة الآداب ٢٠٠٧ م
١٥ - " تطور علم اللغة منذ سنة ١٩٧٠ م " لـ جرهارد هلبش
مترجم عن الألمانية ، نشر زهراء الشرق ٢٠٠٧ م ٠

تحت الطبع

١- مبادئ واتجاهات فى تحليل النص
مترجم عن الألمانية ٠
٢- " النماذج اللغوية للنص " لـجوليش / رايبله
مترجم عن الألمانية ٠
٣- " المعرفة اللغوية الأساسية " لـ دنيللا كليمون
مترجم عن الألمانية
٤- " مدخل إلى علم اللغة " لـ هاينتس فاتر
مترجم عن الألمانية
٥- " عقالات حول جهود المستشرقين فى التراث العربى "
مترجم عن الألمانية